Die Chorfugen Johann Sebastian Bachs

Inaugural-Dissertation
der Philosophischen Fakultät I der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Eugen Thiele
von Zürich

PAUL HAUPT
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
Bern und Leipzig
1936

Diss. Bern
1936.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546416_0058

Die Chorfugen Johann Sebastian Bachs

Inaugural-Dissertation
der Philosophischen Fakultät I der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Eugen Thiele
von Zürich

PAUL HAUPT
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
Bern und Leipzig
1936

* 38870.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Von der Philosophischen Fakultät I auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Ernst Kurth angenommen.

Bern, den 3. Juni 1936.

Der Dekan: Prof. Dr. P. KOHLER.

Dem Andenken meiner Eltern

Vorwort

Die Anregung zu dem vorliegenden Versuch, ein Teilgebiet der vokalen Polyphonie im Werke Johann Sebastian Bachs im Zusammenhang darzustellen, verdanke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Ernst Kurth. Niemand wird das Verhältnis starker prinzipieller Abhängigkeit verkennen, in welchem diese Arbeit zu dessen theoretischen Schriften, insbesondere zu den «Grundlagen des linearen Kontrapunkts», steht. Wenn von Hinweisen auf das letztere Werk im einzelnen fast ganz abgesehen wurde, so möge dies dem Verfasser nicht falsch ausgelegt werden. Für alle fördernde Anteilnahme bei der Ausarbeitung der folgenden Untersuchung spreche ich Herrn Prof. Dr. Kurth den aufrichtigsten Dank aus.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich meinem Freunde Dr. Fritz de Quervain, der die Notenbeispiele klischierreif geschrieben und mir auch sonst bei der Drucklegung unschätzbare Dienste geleistet hat.

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung 9

1. Die Imitationstechnik in ihrer historischen Entwicklung 9
2. Abgrenzung der Arbeit; Grundsätzliches zur Untersuchungsmethode . 14

1. Kapitel

Die Thematik 16

A. Das Hauptthema 16

a) Wesen und Voraussetzung der Fugenthematik. Geschlossenheit und Unendlichkeit 16

b) Typik: Typische Gesamtverläufe. Typische Motive: Anschwungmotive und Schlußfloskeln 19

c) Eigenprägung: Gegenstrebungen. Scheinstimmen. Intervallweitung. Rhythmische Differenzierung 27

d) Formale Gesichtspunkte: Motivwiederholung. Sequenzierung. Dynamik 31

e) Tonartliche Gesichtspunkte: Schärfung und Mehrdeutigkeit. Eigenprägung 34

B. Gegenthematik 38

a) Allgemeines. Gelöstheit und Verfestigung 39

b) Verhältnis zum Hauptthema: Verwandtschaftlichkeit. Differenzierung. Kontrastierung 40

C. Text und Themenprägung 44

a) Rezitativische Einflüsse 45

b) Tonsymbolik 48

2. Kapitel

Exposition und Durchführung 51

A. Probleme der Exposition 51

a) Einsatzabstand und Stimmfolge 53

b) Die Beantwortung:

1. Reale Beantwortung 57
2. Tonale Beantwortung 62
3. Unregelmäßige Beantwortung 65

B. Die Durchführung. Kriterien zur Gruppenbildung 70

a) Abstand der thematischen Einsätze 71

b) Stimmfolge 73

c) Beantwortung 77

d) Tonart 79

e) Cäsuren 83

3. Kapitel

Seite

Die mehrthemige Fuge 89

A. Fugen mit Themenreihung 90

a) Doppelfugen 91

b) Reihung von mehr als zwei Themen 96

c) Themenstaffelung 98

B. Sukzessive selbständige Exposition 102

C. Simultan-Exposition 106

D. Sukzessive unselbständige Exposition 108

E. Sondertypen: Absolute mehrthemige Fugen und Mischformen . . . 109

F. Zusammenfassung 118

4. Kapitel

Die Fortspinnung 124

Allgemeine Gesichtspunkte.

A. Die Technik der Fortspinnung 129

a) Die Auflösung in Melismen. Die Entwicklungsmotivik 129

b) Fortspinnung mehr individuell-thematischer Prägung. Themenzerbröckelung 136

c) Gemeinsame Eigentümlichkeiten beider Fortspinnungsarten . . . 138

B. Die Zwischenspieltechnik 140

a) Zwischenspiele innerhalb von Gruppeneinsätzen 140

b) Themenfreie Episoden zwischen Gruppeneinsätzen 143

1. Satztechnik 143

2. Melodik 147

c) Themenfreie Schlußbildungen 149

D. Der Grundstrom 152

5. Kapitel

Das Problem der Form 154

Allgemeines: Begriffsklärung. Historischer Rückblick. Die Formverläufe. Gliederungsmittel.

A. Die Formen der Fugen 165

a) Fugen mit Tendenzen zur formalen Verunklärung 165

b) Fugen mit formklärenden Tendenzen. Dreiteilige Formen. Statische Formen 169

B. Die Fuge als Funktion einer Gesamtform 188

a) Der äußere Aufriß. Dreiteilige und zweiteilige Formen 189

b) Die innere Formung 198

1. Dynamik der thematischen Zielstrebigkeit 198

2. Strukturelle Dynamik 206

Schlußwort 214

Einleitung

Die musikalische Imitation stellt keineswegs eine Errungenschaft fortgeschrittener Musikentwicklung dar. Neuere Forschungen weisen auf die Kontrapunktik primitiver Volksstämme hin[1]), und schon länger wußte man, daß der Ursprung der strengsten imitatorischen Form, des Kanons, nicht in der Kunstmusik, sondern im schlichten Volksgesang zu suchen ist.[2]) Die Nachahmung der Melodie einer Stimme durch eine oder mehrere andere Stimmen ist zu den Urelementen musikalischer Äußerungen zu rechnen, weil sie einer psychologischen Grundhaltung des Menschen entspringt. Gleicherweise, und im Zusammenhang damit, kann man von dem Vorhandensein einer Mehrstimmigkeit längst vor ihrem Erscheinen in den theoretischen und praktischen Dokumenten sprechen; denn wenn das Volk singt, wird es nie an einer strengen Einstimmigkeit Halt machen. Die Imitation setzt also eo ipso nicht das voraus, was man gemeinhin ihrem Begriff unterschiebt, das heißt eine besonders kunstvolle Setzweise, welcher der einfache Satz gegenübergestellt wird. Das Eindringen der imitatorischen Technik in die Kunst vollzog sich auf *zwei* völlig getrennten *Bahnen:* die vollendete Nachahmung, der *Kanon*, wurde ohne weiteres aus dem Volksgesang übernommen und erfuhr eine Differenzierung im Sinne einer Zuspitzung des Konstruktiven; aus dem einfachen Kanon wuchsen Nebenformen wie Krebs und Spiegelkanon. Von einer eigentlichen Entwicklung kann man hier nicht sprechen.

Neben dieser strengsten Imitationsart bildete sich aber langsam eine Technik aus, die man *im engeren Sinn Imitation* zu nennen pflegt, das heißt die Nachahmung der Anfangsteile thematischer Gebilde in sukzessivem Stimmeneinsatz. Sie entstand als *Auseinandersetzung* zwischen dem *freien* polyphonen Satz und dem *strengen* kanonischen Prinzip, das bereits voll ausgeprägt war. Und hier wurde eine Entwicklung möglich; denn die Veränderungen der melodischen Grund-

---

[1]) Siehe Marius Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit, historische und phänomenologische Studien. 1. Teil: die Naturvölker. Berlin 1934.

[2]) Die volkstümliche Wurzel der Kanonik hat zuerst E. Kurth in seiner «Musikpsychologie» (Max Hesse, Berlin 1931) aufgedeckt. Siehe daselbst S. 94.

haltung mußten nun auch auf die Imitation einwirken. Die Geschichte der imitatorischen Kunstformen könnte man eine Geschichte der *Verschleierungen* des *naturgegebenen Prinzips* der reinen *Nachahmung* nennen. Gerade die *Fuge* als Ende und Höhepunkt einer langen Entwicklung der auf der Imitation beruhenden Kunst ist ein Beispiel dafür, daß der Weg nicht etwa, wie man etwa glauben könnte, von tastenden Nachahmungsversuchen zu immer strengerer Imitation führte, um zuletzt in der reinen Kanonik seinen Abschluß zu finden. Aber auch die Annahme eines umgekehrten Verlaufsprozesses aus anfänglich geschärfter zu verschleierter Nachahmung entspricht keineswegs den historischen Gegebenheiten. Die Kurve, die von den ersten Anfängen der Imitationstechnik zur Fuge läuft, setzt sich aus zwei Komponenten zusammen: aus dem rationalen Drang nach *Klärung der Nachahmung* als Funktion und der irrationalen Gegentendenz, die nach *Verschleierung aller Imitation* als melodischer Erscheinung strebt. Ein gedrängter *geschichtlicher Überblick*, der nur die wesentlichen Marksteine der Entwicklung vor Augen führen will, wird dies bestätigen.

In der Musik des frühen Mittelalters erscheint das Prinzip der Imitation zunächst völlig zurückgedrängt. Die Fragen des Zusammenklangs — nicht im Sinne einer Harmonik, sondern in demjenigen eines akustischen Experiments — standen in der jungen Mehrstimmigkeit begreiflicherweise im Vordergrund, und mit ihnen begannen die rhythmischen Probleme eine überragende Stellung einzunehmen, die ihren Höhepunkt in der Isorhythmie der Ars nova (um 1320 bis 1370) fanden.

Doch gerade aus dieser gärenden Zeit, die Abschluß und Neuansatz zugleich war, wuchs ein Neues heraus, das sich heute nur schwer näher umschreiben läßt, aber allgemein als eine Verlebendigung des Musikalischen schlechthin bezeichnet werden kann. Der Einfluß mehr volkstümlichen Geistes, der mit der romantisch zu nennenden Welle in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hochkommt und sich zunächst in einem Zurückgreifen auf die Minnesängerkultur äußert, muß trotz aller Epigonenhaftigkeit, die dabei zum Ausdruck kam, eine Verjüngung bewirkt haben. Allzu straffe konstruktiv-rhythmische Fesseln werden nun abgestreift und dadurch *melodische* Potenzen frei. Die *Melodik* ist es, die nun gewissermaßen zu sich selbst erwacht, die sich ihres Eigenwertes allmählich bewußt wird. Damit aber rückt jetzt auch das Problem der *Imitation* in den Vordergrund. Denn der eigentliche Sinn der Nachahmung erfüllt sich erst da, wo eine musi-

kalische Tonfolge Eigenwert beansprucht, Thematik sein will; und umgekehrt ruft die ausgesprochen aus dem Melos quellende Gestalt am ehesten der Imitation: deshalb finden sich Kanonik und Volkslied oft so nahe beisammen. Diese *Wechselwirkung* zwischen der *Imitation* und dem, was im folgenden «*melodische Verfestigung*» genannt wird, darf nicht übersehen werden.

Alle diese neuen Kräfte scheinen nun in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts sich in den Niederlanden zu kristallisieren und führen hier jene vokale Kunst herauf, die zum Ausgangspunkt der gesamten europäischen Musikkultur werden sollte.

Die beginnende melodische Verfestigung erfährt zunächst ihre deutlichste Auswirkung in der gelegentlichen Vereinheitlichung der Messesätze durch ein gemeinsames Kopfmotiv, ein Vorgang, der schon bei Guillaume Dufay (1400—1470), dem Hauptmeister der ersten niederländischen Schule, zu beobachten ist. Gleichzeitig beginnt jetzt die Imitation langsam in den Vordergrund der Kompositionstechnik zu treten. Ihre Entwicklung erfolgt im wesentlichen nach zwei Seiten: sie dehnt sich allmählich auf alle beteiligten Stimmen aus *(Durchimitation)*, und zugleich folgt der anfänglich improvisatorischen Freiheit des vertikalen Abstandes die *Festlegung auf* die *Quinte* oder Quarte. Dagegen bleibt die eigentlich imitierte melodische Linie im großen und ganzen auf wenige Anfangsnoten beschränkt. Demnach bezieht sich die Verdeutlichungstendenz der Imitation zunächst weniger auf die imitierte Melodie als lineare Erscheinung, als auf die Funktion im Stimmenganzen.

Die *Quintbeantwortung*, deren Ausbildung in die Zeit der zweiten und dritten niederländischen Schule, also in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts fällt, bedeutete einen entscheidenden Schritt zur Fuge hin. Selbst Ausdruck eines keimenden neuen Tonartsgefühls, wirkte sie wieder auf die Gestaltung und tonartliche Selbstbesinnung des imitierten Themas zurück. Das Wesentliche aber lag in der dadurch entstehenden Verschmelzung der Stimmen zu einer architektonischen Einheit. Jede Stimme stand in tonartlicher Wechselwirkung zu der andern; die Einheit wurde gewissermaßen rational verdeutlicht — ein humanistisch-renaissancehafter Zug —, während sie im mittelalterlichen Stimmgewebe nicht scharf erfaßt werden konnte, ein Merkmal, das durchaus in der mystischen Grundstimmung der Zeit ihre Begründung findet und nicht einfach bloß etwa auf das Fehlen modern-tonartlichen Zusammenhaltgefühls zurückgeführt werden darf. Der bald beginnende Vorstoß der *tonalen Beantwortung* war nur die

Konsequenz der fortschreitenden tonartlichen Festigung des Themas, die nun an einer empfindlichen Stelle über die melodische Verfestigung, welche am Anfang aller Imitation stand, den Sieg davonträgt, indem der erste Ton oder das erste Intervall von seiner absoluten musikalischen Bedeutung einbüßt und nun weniger zu einem melodischen als tonartlichen Kriterium wird und sich damit der tonartlichen Architektur unterordnen muß.

Das *16. Jahrhundert festigt* mit der gewonnenen imitatorischen Technik auch gleichzeitig das neue *tonartliche Gefühl*, das sich von den alten Kirchentönen löst und die naturgegebene Quintbeziehung allmählich zum Angelpunkt der Harmonik werden läßt. Die konstruktiven Geheimnisse verschwinden zwar nicht völlig — sie bleiben bis zu Bachs Tode lebendig —, aber die rationale Strömung der Zeit läßt sie nicht mehr die alte Bedeutung erlangen.

Im übrigen bereiten sich jetzt die Kräfte zu einer Umwälzung vor, welche vielleicht den entscheidendsten Markstein der abendländischen Musikgeschichte bildet. Die *monodische Revolution* um 1600 wollte in der Tat nichts Geringeres, als die ganze bisherige Entwicklung verleugnen und namentlich die polyphone Technik als nicht mehr bindend erklären. Damit war mit einemmal die Kunst der Imitation in Frage gestellt. Von einem gewissen Gesichtspunkt aus darf man jenen kühnen Florentinern um Graf Bardi nicht unrecht geben. Tatsächlich hatte um die gleiche Zeit die noch im Mittelalter wurzelnde polyphone Kunst mit Palestrina einen Abschluß gefunden. der als letzte Grenze aufgefaßt werden konnte: was auf dem Boden der mittelalterlichen, unpersönlichen Ausdruckswelt gesagt werden konnte, war hier scheinbar ein für allemal und mit vollendeter Meisterschaft gesagt worden. Nur durch die *Akzentverschiebung* vom *Überpersönlichen* ins *Persönliche* konnte noch eine neue Entwicklung anheben. Die Monodie — schon das Wort selbst deutet auf eine Abkehr vom Kollektiven zum Individuellen — stellt einen lange vorbereiteten Einbruch des Ich in die Welt der musikalischen Äußerungen dar.

Aber wie die volle Entfaltung der Eigenpersönlichkeit in der Musik sich damals nicht vollzog, sondern das Individualitätsbewußtsein mit der mittelalterlichen Entpersönlichung jene Verbindung einging, die man Barock nennt, so konnte bald auch auf technischem Gebiet die Monodie der überkommenen Errungenschaften nicht entraten. Die Tradition war doch zu mächtig, die musikalische Entwicklung noch nicht zu dem Punkte geschritten, von dem aus sie das Neue hätte allein tragen können. Es zeigte sich, daß diese scheinbar zwit-

terhafte Verbindung eine ungeahnte Wachstumsmöglichkeit in sich barg. Indem das neue ichbetonte Weltgefühl in die alten Formen der Kontrapunktik strömte, geschah ein Zwiefaches: Die Melodik strebte danach, zum Träger *persönlichen* Ausdruckes zu werden; zugleich aber erstand ihr als *Gegengewicht* eine machtvolle *Verstärkung* alles *Überpersönlichen* in der ganz neuen Weitenentwicklung allgemeiner, *typischer* Figuren. Der neuen Konzentration im Thema stellte sich ein neues Unendlichkeitsbewußtsein entgegen.[3]) Für die Imitation bedeutete dies einerseits die Klärung des imitierten Gebildes, anderseits ihre um so intensivere Verschleierung in einem von mächtigen Linienzügen von ganz neuer Beweglichkeit durchwobenen Grund.

Jetzt konnte die *Fuge* entstehen. Sie brauchte beides: stärkeres Gewicht des Themas und größere Weite des musikalischen Raumes. Daß dieser Umbruch auch die imitatorische Kunst so umgestaltete, mochte noch mit einer andern, bisher hier außer acht gelassenen Erscheinung zusammenhängen. Die Entwicklung zur Fuge vollzog sich in dieser ihrer entscheidendsten Strecke nicht auf dem vokalen, sondern auf dem *instrumentalen Gebiet*. Das Instrumentale aber liegt nicht nur dem persönlichen Ausdrucksbereich näher — darum ist die individualistische Klassik eine Periode der instrumentalen Alleinherrschaft — sondern es ist, indem es nicht an die physische Gegebenheit der Stimme gebunden ist, auch weit größerer Weitenentwicklungen fähig. Wie die Verschmelzung persönlicher Züge mit transzendentaler Gebundenheit, so ist auch die wechselseitige Durchdringung des Instrumentalen und Vokalen ein Hauptmerkmal der ganzen Epoche, die bis zu Bachs Tod anzusetzen ist und die dann von einer Zeit abgelöst wird, in welcher das Instrumentale die Oberhand gewinnt.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts bildet sich dann auch ein *vokaler*, meist instrumental umkleideter *Fugentypus* aus. Der vokale Satz erscheint hier sehr oft stark durchbrochen, indem die einzelnen Stimmen schon nach dem Themavortrag pausieren, so daß gleichsam nur das Gerüst der thematischen Einsätze übrig bleibt. Nur schüchtern wird gewagt, den Chor an der neuen Beweglichkeit teilhaben zu las-

---

[3]) Vgl. zu diesem Abschnitt J. Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge, 1. Aufl. 1923, S. 113:

«Die neue Bedeutung aber, die das Thema als Grundwille, als Urphänomen des Ganzen bei der Fuge erhält, weist darauf, daß das im Musikalischen wirkende übermaterielle Lebensgefühl, wie es in der Entwicklungsform der Fuge von neuem zutage tritt, nunmehr in einem *bewußten Schöpfungswillen* zentriert ist. Darin ist die Fuge... eine repräsentative Verkörperung des Weltgefühls des Barock».

sen; die Fortspinnung bleibt meist kurzatmig, die melodischen Linien entbehren häufig jeder Plastizität, die Wellen sind flach. Dagegen überwuchert nicht selten die instrumentale Begleitung die vokale Fugierung. Noch war eben in den vokalen Fugenraum jenes Unendlichkeitsgefühl nicht völlig eingeströmt, das bereits das Instrumentale durchpulste. Erst Bach — und mit ihm Händel — gibt eigentlich dem Chor jene wundervolle Fülle und Tragfähigkeit, jenen Grundstrom, der die Fuge in sich aufnehmen kann.

Die vorliegende Arbeit entsprang dem Wunsche, die Auseinandersetzung Bachs mit der Fuge auf vokalem Gebiet einer Untersuchung zu unterziehen, welche die *prinzipielle* Seite hervorkehren will. Die geschichtlichen Voraussetzungen sollen nur berührt werden, insofern sie für die innern Vorgänge der Bachschen Technik von Bedeutung sind. Den Kern der Betrachtung bildet die *Erhellung* des *schöpferischen Vorganges*, soweit er sich begrifflich erfassen läßt.

Das mag, namentlich für den künstlerischen Menschen, anmaßend und ehrfurchtslos erscheinen. Aber eine derartige Untersuchungsmethode wird erst dann ehrfurchtslos, wenn sie sich als Ende betrachtet und die Grenzen übersieht. Alle Analyse kann höchstens als Wegweiser gewertet werden, nie als das Ziel selbst: denn das letzte Geheimnis jedes musikalischen Kunstwerkes bleibt dem begrifflichen Denken verschlossen. Dem Deuter aber stehen *zwei Wege* offen: Er kann entweder *von außen* her, von geschichtlichen Bedingtheiten aus, an das Werk herantreten, es aus einer Summe von Einflüssen zu einer Einheit rückkonstruieren; oder aber er kann es *von innen heraus*, aus der schöpferischen Grundsituation zu erklären versuchen. Beide Arten der Deutung sind notwendig; aber es besteht kein Zweifel, daß die letztere dem tiefsten Sinne des Kunstwerkes näher kommen kann.

Bei der großen Fülle der Angriffsmöglichkeiten für ein so komplexes Thema, wie es die Bachsche Vokalfuge darstellt, war zum vornherein eine gewisse Beschränkung geboten. Die vorliegende Arbeit will keineswegs das Problem nach allen Seiten erschöpfen. Erstrebt wurde vielmehr eine erste *Übersicht* und der Versuch einer *generellen Gesamtschau*. Wichtige Fragen, wie die der Instrumentalbegleitung oder der Struktur, konnten nur gestreift werden. Das Hauptgewicht wurde auf das ganze Gebiet der Melodik in ihrer Eigenbedeutung (Thematik und Fortspinnung) sowohl als auch in ihrer Funktion innerhalb der Fuge gelegt. Das letztere Problem erfährt in den beiden Kapiteln (2 und 3), die das Konstruktiv-Fugentechnische behandeln, eine schärfere Beleuchtung. Auf dem Boden der gewonnenen

Einsichten ergab sich dann als Zusammenfassung die Darstellung des Formproblems.

Die *Fachliteratur* gibt über das spezielle Gebiet der Vokalfuge im allgemeinen sehr summarische Auskünfte. Die meisten Theoretiker widmen ihr nur einen spärlichen Raum, und eine eigentliche Geschichte der Chorfuge wird noch länger auf sich warten müssen, sind doch gerade die notwendigen Vorarbeiten für das 17. Jahrhundert noch kaum in Angriff genommen. Selbst die *Bachliteratur* schweigt sich mehr oder weniger über dieses Gebiet aus oder gelangt meist nicht über einige Ausführungen allgemeiner Natur hinaus. Aber auch da, wo den uns hier beschäftigenden Fragen näher nachgegangen wird, werden die rein technischen Probleme zu stark in den Mittelpunkt gerückt.

Es konnte nur eine Methode fruchtbar werden, die, ohne das Konstruktiv-Handwerkliche aus dem Blickfeld zu verlieren, das Lebendige ins Zentrum der Untersuchung stellt und hinter allen Erscheinungen den schöpferischen Vorgang zu ergründen versucht. Ohne die Besinnung auf das innerste *Wesen des polyphonen Stils* läßt sich die Fuge als dessen letzte und höchste Verkörperung nicht erhellen.

1. Kapitel

Die Thematik

Das Fugenthema ist Verdichtung oder Keim aller jener melodischen Elemente, die in dem polyphonen Strom zur vollen Ausbreitung gelangen. Der Charakter der Fuge ist in ihm gewissermaßen eingefangen; denn zur eigentlichen Auswirkung kommt er erst dann, wenn die thematische Fessel gesprengt ist. Dieser Konzentrationsvorgang eines Prozesses «unendlicher» Strömung ist im Grunde ein Widerspruch in sich selber. Das Wesen der Polyphonie als des *unendlichen Strömens* ist in gewissem Sinne der *thematischen Verfestigung* zu plastischen melodischen Gebilden feind. Das Ohr soll nicht am einzelnen in der Flucht der Erscheinungen hängen bleiben. Themen, Motive, die hervorspringen, wirken heterogen. Je weiter man die Melodik historisch zurückverfolgt, desto mehr befindet sie sich im Zustand der Auflösung. Tonartliche Prägnanz, Klarheit der Form wären einem solchen Melodiestil nicht angemessen. Alles ist Fluß, Unbestimmtheit, psychisch wie technisch Drang ins Unendliche. Nirgends finden sich feste Haltepunkte. Mit dieser Melodik, die ihre Herkunft aus der Gregorianik nicht verleugnen kann und die in der niederländischen Spätgotik ihre Blüte treibt, geht im Laufe der Zeit eine langsame Veränderung vor sich. Die Technik der Imitation führt teilweise zu einer Heraushebung gewisser, namentlich Anfangs-Motive. Der Themenbeginn ist es, an dem sich zuerst die Verfestigung vollzieht. Sie geschieht in der dritten niederländischen Schule bereits auch in moderntonartlicher Beziehung, indem die Imitation in der Quinte steht, ein Prinzip, das notwendigerweise auch auf die Themengestaltung zurückwirken mußte. Im 16. Jahrhundert läuft die Entwicklung unmerklich weiter, bis die monodische Revolution um die Jahrhundertwende das melodische Bild des Mittelalters von Grund auf umgestaltet. Nach zwei Seiten wirkt sich diese Umwälzung aus: Einerseits wird die Beziehung von Melodik und Text auf eine neue, rationale Basis gebracht, indem gefordert wird, die melodische Linie aus der Sprache heraus zu formen, anderseits aber

bricht ein irrationales Element durch, indem alles mit einer großen innern Spannung erfüllt wird, die sich in einer ganz neuen Beweglichkeit Bahn schafft. Diese scharf umrissene Beweglichkeit wird jetzt eines der Hauptmerkmale der Melodik. Sie löst den «Schwebecharakter» der mittelalterlichen Melodielinie ab. Zu deuten ist sie als der Ausdruck eines neuen Weltgefühls, des Weltgefühls der Renaissance, die hier zum ersten Male musikalische Bedeutung gewinnt, um dann erst in der Klassik voll durchzubrechen. Von hier aus gewann die Idee des unendlichen polyphonen Strömens eine intensivere Verwirklichung, als es früher geschah. Die Kräfte, die ehemals wie gehemmt oder in mystisches Dunkel getaucht schienen, brechen jetzt aus, die Linien umspannen immer größere Weiten. Aber gleichzeitig geht — gewissermaßen als Rückgrat des neuen Schwunggefühls — eine melodische Verfestigung vor sich, die sich nun nicht mehr nur auf Themenanfänge oder einige charakteristische Intervalle beschränkt. Die Linien gerinnen zu immer plastischeren Motiven und ganzen Themen, die zudem eine stets stärkere Verankerung in dem neuen Tonartsgefühl finden, das die alten Kirchentöne verdrängt. Damit war der Boden vorbereitet, auf welchem die Fuge sich voll entwickeln konnte. Oder anders gesagt: Die Fuge wuchs organisch aus diesem Entwicklungsvorgang der Thematik heraus.

Im Fugenthema stößt also das Prinzip der «*unendlichen Melodie*» mit Elementen der «*Endlichkeit*» zusammen. Am deutlichsten kommt dies in der Auseinandersetzung mit der Kadenzierung zum Ausdruck. Bachs instrumentale Fugenthemen sind in den meisten Fällen unabgrenzbar; das heißt sie weisen keine deutliche Schlußbildung auf, sondern verlieren sich in die Fortspinnung, ins Unbegrenzte. In der Vokalfuge, wo das rationale Element des Textes eigentlich von Haus aus eher zu einer Verdeutlichung des Themenabschlusses hindrängen sollte, wird das Problem komplizierter. Es soll versucht werden, im folgenden einige der *Haupttypen* der *Schlußbehandlung* in Bachs Vokalfugenthemen zu charakterisieren.

Die äußerlich *stärkste Abgrenzung* ist erreicht, wenn zu einer klaren melodischen Abschlußwirkung noch die zeitliche Trennung vom Nachfolgenden durch *Pausierung* tritt. Dieser Fall ist außerordentlich selten, und wo er vorkommt, handelt es sich um Ausnahmen und Sonderfälle wie bei dem ersten Fugenthema der Kantate No. 29, das seinen Ursprung in der Gregorianik hat und in einer festen Form Allgemeingut der Zeit Bachs geworden war, oder aber der Abschluß ist dadurch gerechtfertigt, daß das Thema schon die Unendlichkeitsspan-

nung selber weitgehend gelöst hat.[1]) Die Pause an und für sich ist im linearen Stil nicht in solchem Grade Abgrenzungsmittel wie in der Klassik. Wo sie nach einem unerfüllten Themenschluß auftritt, ist sie selbst mit Spannung geladen.[2])

Viel häufiger findet sich der Thementypus, der eine *Abschlußwirkung* aufweist, auf welche jedoch sofort die *Weiterspinnung* folgt. Dabei kann man verschiedene Stärkegrade der Verbindung zwischen beiden feststellen. Selten ist dem Endton des Themas breiter Raum gewährt, meist wird er sogar verkürzt, so daß die Tendenz einer Kadenzunterbindung deutlich ist.[3]) Der Grund zu dieser «*Kadenzabschnürung*» liegt darin, daß in den Themenabschluß bereits jene Kräfte hineinspielen, die über ihn hinwegtragen wollen.

Bach kennt aber noch andere Mittel, den Themenschlüssen ihre Bedeutung zu nehmen. Sehr oft setzt nämlich der «Gefährte» genau auf dem Endton des Themas ein, wodurch zwar die lineare Abgrenzung nicht gestört wird, wohl aber im gesamtpolyphonen Zusammenhang eine ähnliche Wirkung erreicht ist wie bei der Kadenzabschnürung.[4])

Wenn schon in den äußerlich scheinbar abgrenzbaren Themen Unendlichkeitselemente durchdringen, dann kann es nicht verwundern, wenn diese oft alle Schlußbildungen sprengen und das Thema sich kadenzlos in frei strömende Linien auflöst. Oft lassen sich dabei

---

[1]) Z. B. in der Schlußfuge «Alles, was Odem hat» der Motette No. 1. Vgl. auch den Schlußchor «Wer an ihn glaubet» der Kantate No. 68, wo der Schluß des Themas stark geweitet ist.

[2]) Die weitaus meisten der kleinen Pausierungen finden ihre Begründung in der Befolgung des deklamatorischen Prinzips, die aber die lineare Schwungkraft kaum vermindert.

[3]) Thema der Fuge «et in terra pax» aus dem «Gloria» der Messe in h-moll. Ebenso Kant. No. 21, Fuge «Daß er meines Angesichtes». In beiden Fällen beginnt die Fortspinnung auf dem Schlußton des Themas. Das hier waltende Prinzip ist, den Übergang von Thema zum Nachfolgenden auch melodisch zu verschleiern.

[4]) Vgl. die Themen der Eingangschöre der Kantaten No. 144 und 179; ferner Kant. No. 190, Fuge «Alles, was Odem hat» u. a. m.

In vielen Fällen können lineare und gesamtpolyphone Kadenzverunklärung gleichzeitig beobachtet werden.

Es muß nicht außer acht gelassen werden, daß ebenso häufig die Schlußwirkung vor dem Eintritt des Gefährten vorkommt; hierher gehören die Themen, die am stärksten die Schlußwirkung ausprägen:

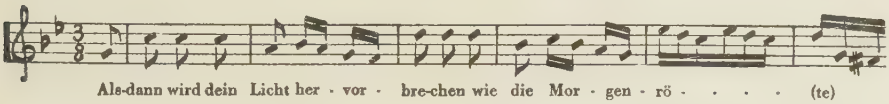
Motette No. 1, Fuge «Alles, was Odem hat».

Kant. No. 68, Schlußchor «Wer an ihn glaubet».

Kant. No. 176, Chor «Es ist ein trotzig» u. a. m.

noch Spuren von Abschlußtendenzen entdecken.[5]) Aber in einigen Themen bricht die lineare Schwungkraft voll und ganz durch:

No. 1 Kantate No. 39



Das Problem der Themenabgrenzung ist zwar in der Vokalfuge nicht ganz so eindeutig zu lösen wie in der Instrumentalfuge. Neben «unendlichen» Themengebilden kommen abgrenzbare vor, aber auch hier sind meist Elemente wirksam, die der Kadenzierung entgegenstreben.

In Bachs Vokalfugenthemen tritt jedoch nicht nur der Widerstreit zwischen Unendlichkeits- und Endlichkeitsprinzip zutage. Parallel mit ihm läuft die Auseinandersetzung zwischen Tendenzen zur *Typisierung* und solchen zur *Individualisierung*. Typisch im engeren Sinne ist ein Gebilde, welches der Stil einer Zeit zu einer immerwiederkehrenden Erscheinung stempelt, so daß es Allgemeingut wird. Typisch ist eine melodische Gestalt dann, wenn sie einen Stil mikrokosmisch wiederspiegelt. Durch die Individualisierung werden diese Urphänomene nicht aufgehoben, aber in ihrer reinen Darstellung gestört. In der Polyphonie des Mittelalters kann die ganze Melodik typisch genannt werden. Sie ist ja auch Ausdruck nicht eines Einzelnen, sondern eines überindividuellen Geistes. Ein Stil, dessen Grundprinzip die Eindunkelung aller melodischen Entwicklungsvorgänge ist, muß jeder Eigenprägung feind sein. Mit der Monodie wird ein — wenn auch noch nicht der entscheidende zweite — Schritt zur Individualisierung getan. Es ist zwar nicht das Einzel-Ich, das die neue Melodik ausfüllt, wie es dann in der Klassik der Fall ist. Anderseits ist die Ich-Negation des Mittelalters aufgehoben. Mit der fortschreitenden melodischen Verfestigung wird das Eindringen individualisierender Elemente in die typischen Formen möglich. Bach steht *mitten in* dieser *Entwicklung*. Er übernimmt das ganze melodische Gedankengut des polyphonen Stils, durchdringt es jedoch mit individuellen Zügen.

Die Polyphonie als lebendiges Spiel linearer Kräfte hat gewisse *Bewegungs-Urformen* ausgebildet, die sich im Fugenthema als der Konzentration des Strömungsvorganges wiederspiegeln. Man kann sie

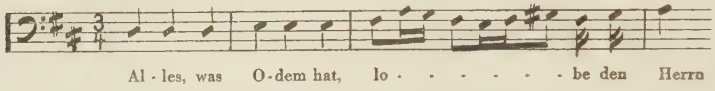
---

[5]) Z. B. Kant. No. 76, Fuge «Es ist keine Sprache».

auf zwei primitive Erscheinungen zurückführen: auf diatonisches, auf wenige (meist auf vier) Töne beschränktes Auf- oder Absteigen. und auf wellende Schwebebewegung.

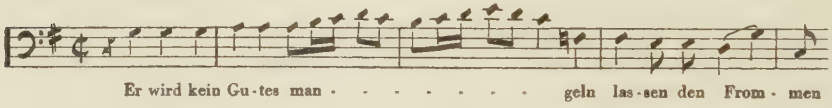
Das erstere Prinzip erscheint keineswegs immer in einseitiger Richtung, das heißt nur in *Aufwärts-*, oder nur in *Abwärtsbewegung*. Der Grund liegt in der Tendenz, innerhalb des Themas schon ein gewisses dynamisches Gleichgewicht herzustellen oder wenigstens vorzubereiten. Ein Thema wie das folgende bildet im Grunde eine Ausnahme. weil es nur eine Grundrichtung ausprägt:

No. 2 Kantate No. 190



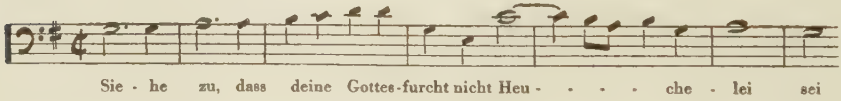
In dem ähnlichen Thema des Eingangschors der Kantate No. 79 ist der Bewegungsausgleich hergestellt, indem der aufsteigenden Kurve *g—e* eine steil abwärtsfallende entgegengesetzt wird:

No. 3 Kantate No. 79



Fällt hier die Linie nach dem Höhepunkt steil zum Schluß ab, so nähert sich das Anfangsthema der Kantate No. 179 der reinen skalischen Form:

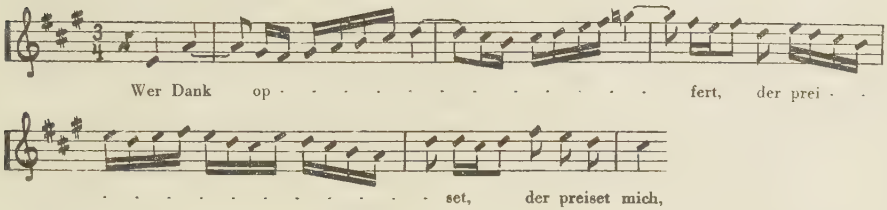
No. 4 Kantate No. 179



Auch hier erfolgt zwar nach dem Höhepunkt ein steiles Zurücksinken der Linie, ein kurzes Entspannen des Bogens, aber sofort wird die Beziehung zum Ganzen wieder aufgenommen. Der Ton *c* kann gar nicht anders denn als diatonischer Abstieg vom Höhepunkt *d* aufgefaßt werden, und diese Richtung wird bis zum Schluß nicht mehr aufgegeben, wenn auch die reine Skalik des Themenbeginns hier durch Nebennotenumspielung leicht verundeutlicht ist. Die Erscheinung des Zurücksinkens nach einer Aufwärtsbewegung beschränkt sich nicht auf den absoluten Höhepunkt im Thema, sie tritt auch nach

Teilhöhepunkten auf, wie zum Beispiel zu Beginn des Themas der Kantate No. 17:

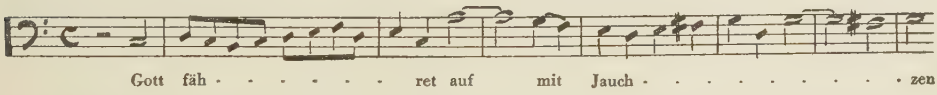
No. 5 Kantate No. 17



Neben solchen Gebilden, die sich durch vorwiegend diatonische Melodik auszeichnen, gibt es Themenbildungen, bei denen die skalische Fortschreitung durch größere Intervalle unterbrochen, der Melodiebogen aber noch deutlich ist.[6])

Alle besprochenen Beispiele haben sich auf Themen bezogen, die im wesentlichen in einem einzigen Bewegungskomplex beruhen. Daneben kommen Themen mit mehreren Wellen vor:

No. 6 Kantate No. 43



Hier besteht das Thema aus zwei Bewegungseinheiten, die unter sich die gleiche Struktur aufweisen: jedesmal erfolgt nach einem Aufschwung ein momentanes Zurücksinken auf den jeweiligen Tiefpunkt der Welle, und erst daraufhin wird der Höhepunkt erreicht oder — in der zweiten Welle — gefestigt.[7])

Das zweite Prinzip, das einer typischen Themenbildung zugrunde liegen kann, das Prinzip der *wellenden Schwebebewegung*, ist letzten Endes eigentlich eine Intensivierung des ersten Prinzips, indem hier das skalische Auf- und Absteigen ins Unbestimmte vervielfältigt und zugleich auf viel engeren Raum zusammengedrängt ist. Aber trotzdem ist es angebracht, eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen beiden Prinzipien zu machen, indem in beiden eine verschiedene Bewegungsvorstellung vorherrschend ist: im ersten ist es das Hindrängen zu einem bestimmten Höhe- bezw. Tiefpunkt, das die melodische Linie ausfüllt, also ein *Spannungsvorgang*; beim zweiten sind zwar die

---

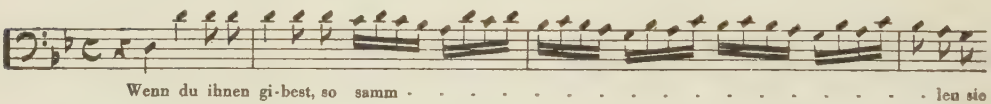
[6]) Vgl. Kant. No. 21, Schlußfuge: «Lob und Ehre» (Beispiel No. 28).

[7]) Einfacher noch im Eingangsfugenthema der Kantate No. 29.

Spannungselemente vorhanden, aber sie gehen in der höheren Kategorie des *Schwebezustandes* auf. Man kann von «*Gelöstheit*» sprechen, um so mehr, als diese sich nicht nur auf die Innendynamik bezieht, sondern auch auf die Melodik selber, die sich hier aus plastischen Gebilden zu Motiven auflöst, die bewußt ungefestigten Charakters sind und deren Merkmal beständiger Strukturwechsel ist. Hier hat sich die innere Haltung der mittelalterlichen Melodik am stärksten erhalten, die Typik ist am ausgeprägtesten; diese Schwebefiguren finden sich in den Werken aller Meister jener Zeit. Aber zugleich hat hier die monodische Beweglichkeit am intensivsten das Linienbild beeinflußt.

Dem Auflösungs- oder Entwicklungscharakter dieser Melodik entspricht es, daß nur in seltenen Fällen das Fugenthema gleich von Anfang an durchgehend eine solche Bewegungsstruktur aufweist. Meist ist es so, daß sie als Spannungslösung nach einem Höhepunkt auftritt, hie und da schon in der ersten Themenhälfte:

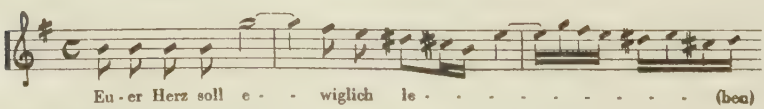
No. 7 Kantate No. 187[8])



meist aber erst gegen das Ende des Themas, als dessen *Auslösung* und *Auflösung.*[9]) Der Kontrapunkt, ob er nun selbständiges Thema oder nur Weiterspinnung des Hauptthemas ist, wird viel häufiger als dieses von der Entwicklungsmotivik bestimmt.

Neben diesen zwei Grundformen der Bewegung, die ein Thema in seiner Ganzheit oder wenigstens auf größere Strecken kennzeichnen und es so zu einem typischen stempeln, kann es aber auch zur *Typisierung* nur *einzelner kleinerer Thementeile, Motive*, kommen. Insbesondere sind es die Themenanfänge und -schlüsse, in denen immer wieder ähnliche Motivbildungen aufzutreten pflegen. Eine große Zahl von «*Anschwungmotiven*» besteht sogar bloß in einfachen Tonwiederholungen.[10])

No. 8 Kantate No. 75



[8]) Vgl. das ganz ähnliche Thema des Eingangschors der Kant. No. 19.
[9]) Siehe Beispiel No. 1.
[10]) Siehe S. 45.

Dynamisch sind sie gewissermaßen als «Anlauf» zum Höhepunkt hin zu verstehen, der oft unmittelbar nachher eintritt, wie im obigen Beispiel, oft aber erst nach einer längeren oder kürzeren Aufwärtssteigerung.[11])

Die *Tonwiederholung* steht aber auch im Dienste einer Festigung des Tonartsgefühls, indem es meist der Grundton oder die Quint ist, welche so herausgehoben werden. Daß gerade an den Themenanfängen die tonartliche Klarheit und Bestimmtheit erstrebt wird, geht auch aus der Beschaffenheit einer zweiten Kategorie von Anschwungmotiven hervor. Es sind dies dreiklangzerlegende Gebilde oder solche, die wenigstens aus Grundton und Quint bestehen. Nun ist allerdings nicht zu vergessen, daß im linearen Stil die *Dreiklangszerlegung* nicht die gleiche «akkordische Kohäsionskraft» besitzt, wie im homophonen Stil der Klassik. Die Spannung zwischen den einzelnen Tönen ist noch größer als die Schmelzkraft, die sie zu unselbständigen Teilen eines übergeordneten Ganzen, des Akkordes, degradiert. Dreiklangsmotive sind bei Bach immer Steigerungen im Vergleich zu diatonischen Gängen. Aber ihr relativ häufiges Vorkommen in der Vokalfugenthematik — zudem noch meist an der exponierten Stelle des Themenbeginns — läßt doch darauf schließen, daß die Dreiklangsbildung hier schon sehr stark als tonartliches Verfestigungsmittel gedacht sein will. In diesem Sinne spielen also bereits akkordliche Elemente in die Melodik hinein, wenn sie auch durch starke Gegentendenzen neutralisiert werden.[12])

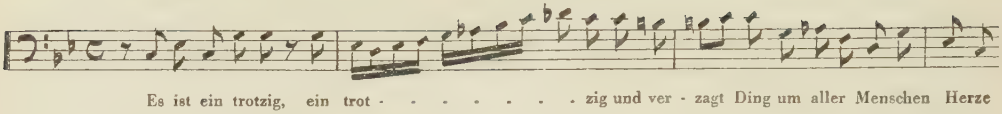
Die zwei folgenden Beispiele mögen zugleich veranschaulichen, wie Bach solche «Anschwungmotive» benutzen kann, um gleichsam in nuce den ganzen dynamischen Bewegungsvorgang und den inneren Gehalt eines Themas wiederzuspiegeln:

---

[11]) Solche Anschwungmotive finden sich z. B. in folgenden Themen: 1. Kyrie der H-moll-Messe; Kant. No. 76, Fuge: «Es ist keine Sprache noch Rede»; Kant. No. 79 (Beisp. No. 3); Kant. No. 103, Eingangsfuge; Kant. No. 108, Fuge «Wenn aber jener», usw.

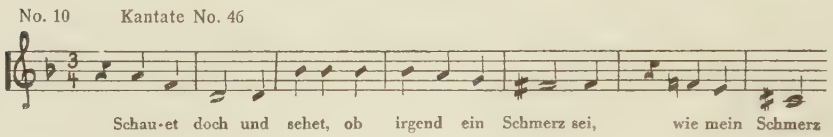
[12]) Es ergibt sich hier ein Vergleich mit der Melodik des protestantischen Chorals, die der Dreiklangsmotivik aus dem Wege geht, dagegen ebenfalls häufig mit Tonwiederholungen beginnt (z. B. «Eine feste Burg», «Nun danket alle Gott»). Während aber — wie noch gezeigt wird — die Tonwiederholungen der Bachschen Vokalfugenthemen wesentlich durch monodische Einflüsse bedingt sind, lassen sich jene des Chorals auf die Gregorianik zurückführen. Für eine im mittelalterlichen Melodiestil wurzelnde Melodik aber wird eine Dreiklangsmotivik mehr zufälligen Charakter besitzen.

No. 9 Kantate No. 176



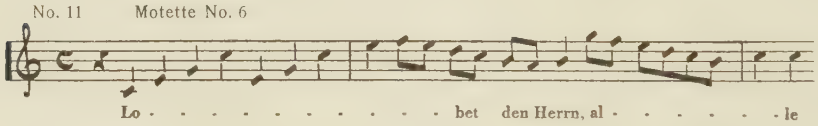
Hier ist in der Dreiklangsfigur zu Anfang bereits ein Hauptzug angedeutet, im weitesten Sinne könnte man das Thema eine Ausweitung des ersten Gedankens nennen.[13]) Ganz ähnlich, nur in umgekehrter Bewegungsrichtung, verhält es sich im Thema der Eingangsfuge der Kantate No. 46:

No. 10 Kantate No. 46



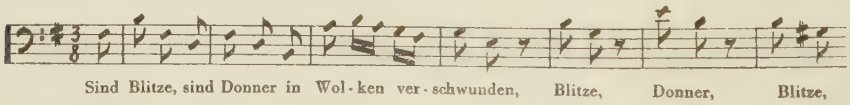
Bedeutsamer aber ist es, daß die Dreiklangsbildung oft weitgehend das Themenbild beherrscht. Schon eine solche Steigerung des Anschwungmotivs, wie sie im Anfangsthema der sechsten Motette zu beobachten ist, kommt diesem Ziel nah:

No. 11 Motette No. 6



Völlig beherrscht die auf Dreiklangskonturen aufgebaute Motivik das Themenbild und darüber hinaus einen Teil der unmittelbaren Fortspinnung in dem allbekannten Chor der Matthäus-Passion:[14])

No. 12 Matthäus-Passion, No. 33

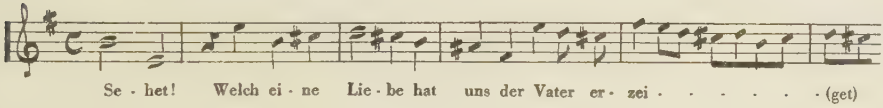


[13]) Vgl. Kantate No. 68, Schlußchor: «Wer an ihn glaubet».

[14]) Weitere Beispiele: Motette No. 1, Fuge: «Die Kinder Zion»; Messe in *h*-moll: Fuge «Cum sancto spiritu», ferner auch die Schlußfuge der Kant. No. 21: «Lob und Ehre». In allen diesen Beispielen stemmt sich dieser im Grunde unpolyphonen Melodik die stärkste Gegenkraft in den von der Entwicklungsmotivik beherrschten Kontrapunkten entgegen. Damit wird die ursprüngliche akkordliche Verfestigung des Hauptthemas im polyphonen Zusammenhang zum Teil wieder aufgehoben.

Die Hervorhebung des tonartlichen Gerüsts zu Beginn des Themas kann aber auch, wie gesagt, bloß durch das einfache Anschwungmotiv des Quint- oder Quartsprungs vom Grundton, bezw. Quintton, aus erfolgen. Von fast unauffälligen Bildungen wie derjenigen aus dem Anfangsthema der Kantate No. 31 kann es zu einem solchen ostentativen Herausspringen der Tonika und Dominante kommen, wie es im folgenden Thema zutage tritt:

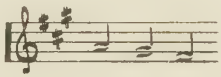
No. 13 Kantate No. 64



Hier entsteht geradezu der architektonische Eindruck eines Fundaments, das den riesenhaften Bau dieses Themas mit seinen ungeheuren Spannungen und ins Unendliche sich verlierenden Raumtiefen zu tragen hat.[15])

Neben den Themenanfängen sind es hauptsächlich die Schlüsse, die typischen Motiven Raum geben. Die verbreitetste *Schlußfloskel* kann auf eine einfache, diatonisch sinkende Linie zurückgeführt werden, wie sie im Thema des zweiten Kyrie der H-moll-Messe in reiner Form auftritt:[16])

No. 14 *a)*



---

[15]) Vgl. auch Kant. No. 144, Eingangschor; weitere Anschwungmotive, die Grund- und Quintton berühren: Johannes-Passion, Chor No. 34; Kant. No. 196, Fuge: «Er segnet das Haus Israel»; Kant. No. 105, Fuge: «Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht», wo dieses Anschwungmotiv zum Keim des Themengedankens wird.

[16]) *a)* Ebenso in Kantate No. 29, 1. Thema; Kantate No. 47. Meist wird der höchste Ton dieser Floskel von seinem Leitton oder von der Unterterz aus erreicht.

b) H-moll-Messe: «Patrem omnipotentem», «Et in terra pax»; Kant. No. 171.

c) Motette No. 2, Fuge: «Der aber die Herzen»; Kant. No. 179 (Beispiel No. 4).

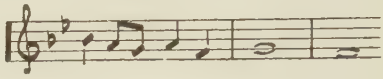
d) H-moll-Messe: «Cum sancto spiritu»; Kant. No. 50.

e) Kant. No. 63, Schlußchor «Höchster, schau in Gnaden an».

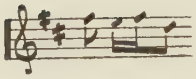
Mit dieser Grundform sind eine Anzahl weiterer Formeln verwandt:

b)

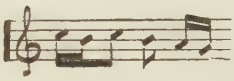
c)



d)



e)



Alle diese Motive sind Ausdruck einer Kadenzempfindung, die mehr passiver Art ist, das heißt der Themenschluß ist hier Entspannung, Zurücksinken meist auf den Ausgangston. Damit ist eine Verwandtschaft mit der gregorianischen Melodik gegeben: in der Psalmodie besteht dieses passive Kadenzieren darin, daß aus dem ekstatisch gehobenen Gesangston wieder mehr gegen die Ebene des Sprechtons zurückgeleitet wird. Aus der Betrachtung der einzelnen Floskeln geht aber nicht nur die Möglichkeit einer gemeinsamen Grundlage, sondern auch der ganze Reichtum Bachscher Gestaltungskraft hervor. Typisch bedeutet bei Bach nie starr. Seine Floskeln sind keine fossilen Überreste vergangener Stile. Ihre gesonderte Behandlung soll auch nicht dahin gedeutet werden, als ob sie vom Themenganzen losgelöst werden könnten. Sie sind integrierender Bestandteil des Themas und als solche spiegeln sie dessen Charakter. Es ist ein weiter Weg von der fast rein gregorianischen Form von 14*a* bis zu dem rhythmisch differenzierten Gebilde 14*e*, dessen Schnörkelhaftigkeit für die Bach-Zeit typisch ist und das in der subjektiveren Arie viel häufiger vorkommt.

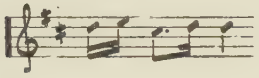
Bei einer anderen Gruppe von Schlußformeln besteht das wesentlichste Merkmal darin, daß nach dem Erreichen des Schlußtons noch einmal Leitton und Schlußton berührt werden. Am reinsten in solchen Motiven:[17])

No. 14 *f)*

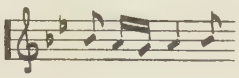
[17]) *f)* H-moll-Messe: 1. Kyrie, Confiteor; Kantate No. 43 (Beispiel No. 6).

dann in ähnlichen, durch Nebentöne geweiteten Gebilden:[18])

No. 14 *g)*



h)

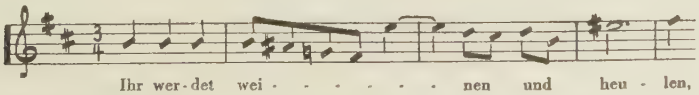


Eine andere Anschauung vom Kadenzbegriff liegt diesen Motiven zugrunde. Hier geht nicht eine Verflüchtigung, ein Verwehen des Themas vor sich, denn diese Themen, von denen die meisten mit Entwicklungs- und Auflösungsmotiven durchsetzt sind, gewinnen erst an den Schlüssen eine gewisse, hauptsächlich im Tonartlichen sich ausprägende Festigkeit.

Der Tendenz zur Bildung typischer Grundformen in Thema und Motiven, deren Hauptmerkmal die Vereinfachung ist, stellt sich die Gegentendenz entgegen, diese Grundformen zu verwischen. Weil hier das Schöpferisch-Individuelle stärker in den Vordergrund tritt, kann von einer *Individualisierungstendenz* gesprochen werden. Es muß aber deutlich betont werden, daß es sich hier um eine rein theoretische Abgrenzung zweier Richtungen handelt, die sich fast in jedem Thema in Auseinandersetzung miteinander befinden. Reine Typengebilde sind bei Bach so selten wie Themen, die in ihrer charakteristischen Eigenprägung bis zur völligen Negierung alles Typischen gehen.

Bei Besprechung von Beispiel No. 5 wurde auf die Erscheinung des Zurücksinkens nach Teil- oder Ganzhöhepunkten aufmerksam gemacht. Es handelte sich um ein diatonisches Hinuntergleiten über zwei Töne hinweg, so daß man von einem elastischen Nachgeben des Höhepunktes sprechen könnte. Steigern sich aber die Intervalle, so gewinnt die Wucht des Zurückspringens eine selbständige Bedeutung, es entsteht eine *Gegenstrebung* gegen die Dynamik des Themas.[19]) Besonders deutlich läßt sich diese mit dem architektonischen Bild eine Strebepfeilers vergleichbare Erscheinung in dem Fugenthema der Kantate No. 103 beobachten:

No. 15 Kantate No. 103



[18]) *g)* H-moll-Messe: «Pleni sunt coeli»; Kantate No. 69, 1. Thema; Kantate No. 182, Eingangschor.

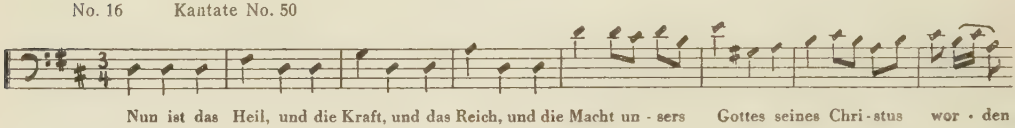
h) Motette No. 1, Schlußfuge; Kantate No. 68, Schlußchor.

[19]) Siehe Beispiel No. 4.

Hier stemmt sich der Aufwärtsentwicklung der Gesamtlinie eine so intensive Gegenströmung entgegen, daß gerade aus ihr eine gewaltige Spannung entsteht. Wie diese Zuspitzung des dynamischen Geschehens im letzten Teil der Fuge gelöst wird, davon wird später die Rede sein.[20])

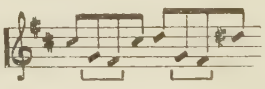
Oft haben diese Gegenstrebungen außer ihrer dynamischen noch eine weitere melodische Funktion. Wenn sie mehrfach hintereinander auftreten, werden sie meist zueinander in Beziehung gesetzt. Es entstehen somit neben der eigentlichen Melodiestimme, die alle Töne umfaßt, noch eine oder hie und da mehrere «*Scheinstimmen*». Ausgehen kann man von einem einfacheren Fall, wie er in der ersten Hälfte des Themas der Kantate No. 50 zutage tritt:

No. 16 Kantate No. 50



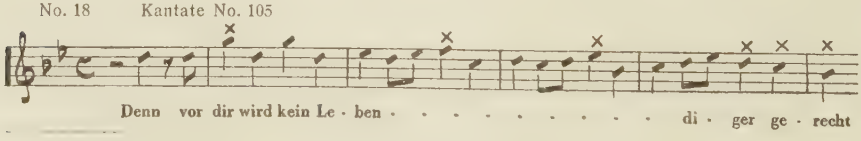
Neben der aufsteigenden Linie der Gesamtdynamik bleibt orgelpunktartig der Grundton als imaginäre zweite Stimme weiter bestehen. Erst an der Stelle, wo die Hauptmelodiestimme sie in der Oktave übernimmt und ablöst, verschwindet die Scheinstimme.[21]) Als ein Sonderfall dieser Technik der Wiederholung von Strebestimmen mag die folgende Stelle aus dem ersten Kyrie der H-moll-Messe gelten. wo nicht ein einzelner Ton wieder aufgegriffen wird, sondern ein kleines Motiv, eine Erscheinung, die man nicht selten in Bachs Instrumentalmelodik antrifft:

No. 17



Losgelöst von solchen Orgelpunkt-Bildungen erscheint die Scheinstimmentechnik in folgendem Thema:

No. 18 Kantate No. 105

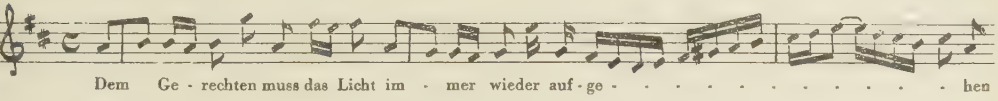


[20]) Vgl. auch Kant. No. 39 (Beisp. No. 1).

[21]) Im Fugenthema der Kant. No. 45 liegt der Schein-Orgelpunkt oben, während sich unter ihm eine taktweise sinkende Scheinstimme (*h, a, gis*) hinzieht, die sich bei dem Wort «Herr» mit der realen Stimme verbindet und in die Gesamtmelodie aufgeht.

Vom Höhepunkt *g* zieht sich eine diatonische Linie herab, der sich als Gegenstrebung ein steigendes Motiv entgegenstemmt. Vom ersten *d* des vierten Takts an wird die Scheinstimme zur Hauptmelodie.[22]) Interessant ist auch die folgende Themenbildung:

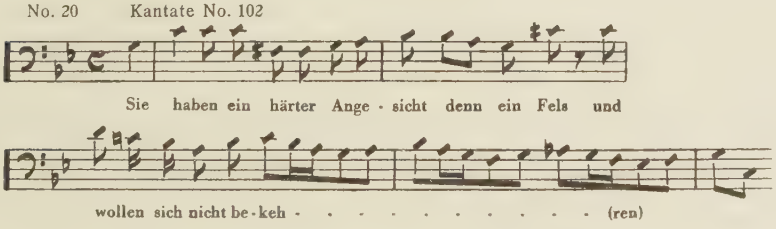
No. 19 Kantate No. 195



Es sind zwei Scheinstimmen zu unterscheiden. Die eine, obere, senkt sich langsam vom Höhepunkt *g* hinunter und bleibt vorläufig auf *e*. Der Verlauf der untern Stimme ist zunächst nicht gegendynamisch zur obern, sondern vollzieht sich in der gleichen Richtung. Die Gegendynamik bricht erst gegen Schluß durch, dafür um so intensiver. In einer Anstiegswelle von mehr als einer Oktave Umfang wird der letzte Ton *e* der Oberstimme erreicht. Die Verschmelzung beider Stimmen zur Realstimme tritt damit ein.

Nicht immer liegen die melodischen Gesamtkurven an der Oberfläche und springen ohne weiteres hervor. In welligen Anlagen ergeben die Gipfeltöne oft eine skalische Linie, über weite Strecken hinweg lassen sich die Teilhöhepunkte zu einer einfachen Grundform zusammenfassen:

No. 20 Kantate No. 102



Gipfeltöne sind *c, cis, d, c, b, as, g*. Die Sequenzierung im zweiten Thementeil erleichtert wesentlich die Erfassung des dynamischen Zusammenhanges, während dieser in der ersten Hälfte des Themas nicht so ohne weiteres in die Augen springt.

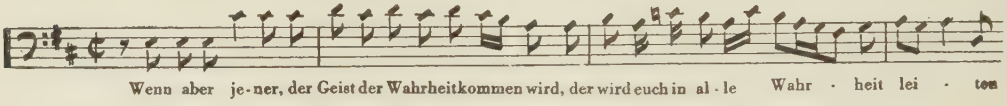
Bei der Besprechung von Beispiel No. 3 wurde betont, wie durch gesteigerte Intervallspannung die schwebende Haltung einer sonst mehr typischen Melodik gestört werden kann. Die *Bildung charak-*

---

[22]) In steigender Richtung verläuft die Hauptbewegung in Beispiel No. 1.

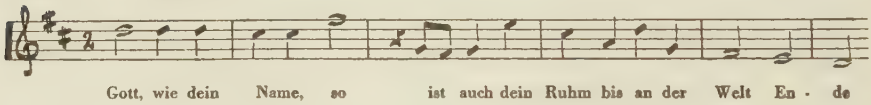
teristischer Intervalle gehört zu den Tendenzen individualisierender Themenformung. In Themen wie dem folgenden liegt das ganze Schwergewicht in der ungeheuren Energieaufspeicherung der Anschwungsfigur der gr. Sext:

No. 21 Kantate No. 108



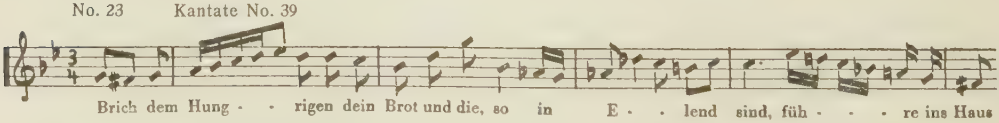
Die stärkste Ausdruckskraft aber spart sich Bach auf den Schlußteil dieser Fuge auf («Und was zukünftig ist»), wo er das Sextintervall bereits in der ersten Fugenstimme zu einer großen Septim erweitert und so zu dem reinlinearen noch ein harmonisches Spannungs- und Steigerungselement hinzufügt. Während in diesem Thema nach dem Anfangsanschwung die thematische Linie ruhiger zu Ende geht, gleichsam auf weite Strecken hinaus von der aufgespeicherten Energie zehrt, gibt es Themen, die mit ihrer Häufung von größeren Intervallen den Eindruck eines zackigen Hin- und Herfahrens machen, wiewohl auch hier meist eine Grundkurve zu erkennen ist:[23])

No. 22 Kantate No. 171



Ein Beispiel der allmählichen Steigerung der Intervalle liefern die zwei ersten Takte des ersten Kyrie-Themas der H-moll-Messe, wo nach dem Anschwungmotiv die Intervalle von der Sekunde sich bis zur Sexte spannen.[24]) Aus anfänglich diatonischen Gängen zum Höhepunkt hin durch Intervallweitung steigert auch das Thema der ersten Fuge aus Kant. No. 39.

No. 23 Kantate No. 39



[23]) Ganz ähnlich ist das Fugen-Thema aus dem Chor der H-moll-Messe «Patrem omnipotentem».

[24]) Vgl. auch den Anfang des Themas von Kant. No. 65 (T. 17): Auf die gr. Terz folgen die Quint und Oktav.

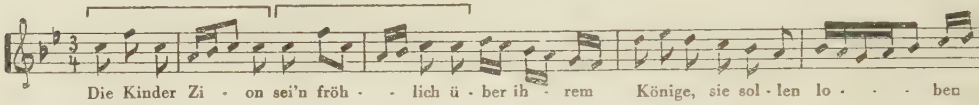
Aber noch in anderer Beziehung ist dieses Thema bemerkenswert. Die Eigenprägung kann auch auf *rhythmischem* Gebiet zum Ausdruck kommen. Ein dem Typischen angenähertes Thema wird, was die Rhythmik betrifft, nicht auf Differenzierung oder sogar Kontrastierung angelegt sein; eine möglichst gleichmäßige Rhythmik kennzeichnet es. Solche Themen sind eher in den Instrumentalwerken Bachs zu finden. Seine Vokalfugenthemen zeigen in rhythmischer Hinsicht eine Vielfalt, deren hauptsächlichster Grund in dem Aufeinanderprallen von textlichen und reinmusikalischen Einflüssen gesucht werden muß. Es wird davon später die Rede sein. Hier sei nur kurz die reinmusikalische Seite berührt. Das obige Beispiel beleuchtet den ganzen Reichtum an rhythmischen Mitteln, den Bach zur Verfügung hat. Zu den Synkopen des zweiten und dritten Takts ist zu sagen, daß diesem rhythmischen Element zwar in einem Stil, dem jeder Unterschied der Taktbetonungen fremd ist, nicht die gleiche Energie innewohnen kann wie im klassischen Stil. Aber hier ist zu bedenken, daß vom Textrhythmus her Betonungen geschaffen werden. Es kommt also darauf an, ob die Synkopen vom deklamatorischen Standpunkt als solche empfunden werden oder nicht. Das ist hier in der zweiten Synkope der Fall. Da ihr Anfang auf die erste, betonte Silbe von «Elend» fällt, kommt ihrem ersten Ton ein musikalisch-rhythmischer Akzent zu, den er, obschon er zu Beginn des Taktes steht, nicht von sich aus tragen müßte. Die erste Synkope jedoch ist durch ihre deklamatorische Bedingtheit musikalisch verunklärt.[25])

Die Verfestigung zu thematischen, mehr oder weniger plastischen Gebilden spiegelt sich auch in der Herausbildung von kleineren Themeneinheiten, *Motiven*, die aber nie ein Sonderdasein führen, sondern immer, trotz ihrer relativen Selbständigkeit, als Teile des Ganzen betrachtet sein wollen. Zu den Zeichen der Verselbständigungstendenz melodischer Figuren innerhalb des Themas gehören die Motivwiederholungen. Ansätze dazu sind in solchen Motiven wie in Beispiel No. 17 zu beobachten, wo die zwei Achtel der Gegenstrebung sich zu einem Motiv — der Umkehrung der obern diatonischen Fortschreitung — verselbständigen. Stark spielt das Prinzip der Wiederholung kleinster

[25]) Bach deklamiert allerdings scheinbar eigenwillig. Man erwartet bei den Worten «und die, so in» diese Rhythmisierung: ⏑–, ⏑⏑ (ganz korrekt wäre: ⏑—, —⏑). Statt dessen steht: ⏑⏑, —⏑. Da «die» als Höhepunkt sowieso gedehnt werden soll, rechtfertigt sich die Achtelnote. «So» kann kurz oder lang sein; bei Bach ist es meist lang (siehe Beisp. No. 22, ferner Kant. No. 145, Fugenthema «So wirst du selig»).

melodischer Bildungen auch in Beispiel No. 21 herein, wo zunächst im ersten und zweiten Takt dreimal *cis-d*, im dritten Takt das Motiv *h-a-c* zweimal wiederholt wird. Am klarsten aber prägt sich die *Wiederholung* eines Motivs, das diesmal bedeutend länger ist, im Thema der ersten Fuge aus der Motette No. 1 aus:

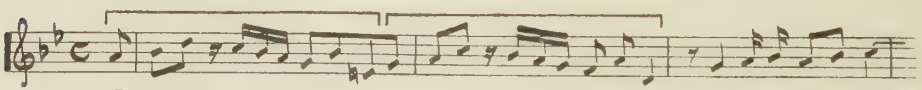
No. 24 Motette No. 1



Es ist aber interessant, wie Bach durch die Deklamation den Schluß der Wiederholung verwischt, indem die Zweiteiligkeit des Textes «Die Kinder Zion — sei'n fröhlich», die zunächst die Wiederholung zu bestimmen scheint, nicht in den zwei Motiven aufgeht. Durch das Hinüberziehen der ersten Silbe von «über» wird bereits auch musikalisch eine Mehrdeutigkeit des letzten Tons vom wiederholten Motiv erreicht. Mit diesem unscheinbaren Mittel gelingt die Verschmelzung eines sonst allzuselbständigen Thementeils mit dem Ganzen.

Die Motivwiederholung liegt jedoch nicht im Prinzip der Bachschen Themengestaltung. Häufiger ist die Anwendung der *Sequenz*, weil hier die Möglichkeit besteht, das einzelne Motiv einer Gesamtbewegung unterzuordnen. In Beispiel No. 1 findet sich eine Sequenzierung, indem die zwei ersten Takte im dritten und vierten Takt einen Ton höher wiederholt werden. Der Auftakt steht außerhalb der Sequenz; der fünfte Takt setzt noch auf dem erwarteten Ton «*es*» ein, so daß die Sequenz einen Augenblick lang scheinbar weitergeht. Auch hier soll es also nicht zu starrer Abgrenzung kommen, die Sequenz löst sich unmerklich auf, ein verfestigtes Gebilde verflüchtigt sich im Unendlichen.[26]) Eine Ausnahme bildet das phantastische Thema aus der Kantate No. 102:

No. 25 Kantate No. 102

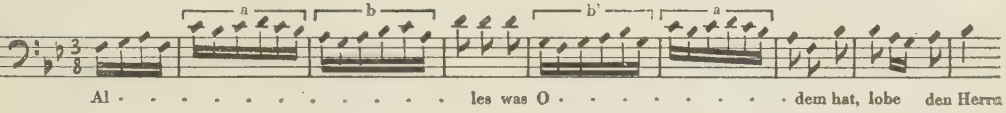


[26]) Siehe auch Beisp. No. 20. Es versteht sich von selbst, daß auch bei der Sequenz die Textbedingtheit eine verunklärende Rolle spielen kann: Z. B. Motette No. 2, Fuge «Sondern der Geist» (Sequenzen: «Sondern der Geist selbst — vertritt uns aufs beste»), wo der übermäßigen Dehnung des ersten Tons der 1. Sequenz in der zweiten eine Verteilung auf zwei Achtel entspricht und somit der Sequenzanfang zum mindesten unauffällig gemacht ist.

Hier ist zwar die Abgrenzung der Sequenz nach außen hin vollständig: sie füllt das Hauptthema ganz aus. Aber dafür sind die beiden Motive deklamatorisch und rhythmisch so ineinander verschmolzen, daß die Sequenz an sich weniger gefühlt wird als die Einheit des Ganzen.

Aber im allgemeinen wird auch die Sequenz als Mittel der Formverdeutlichung innerhalb des Themas nur relativ selten anzutreffen sein; ebenso wenig die motivische Symmetrie, wie sie in dem Thema der Schlußfuge der Motette No. 1 in Erscheinung tritt:

No. 26 Motette No. 1



Die ersten fünf Takte (der Auftakt zählt nicht mit) sind fast spiegelsymmetrisch gebaut. Das Motiv *(a)* des ersten Takts wird im fünften Takt genau wiederholt, dasjenige des zweiten Takts *(b)* erscheint im vierten Takt eine Stufe tiefer sequenziert. Aber diese Symmetrie wird dem Hörer kaum bewußt werden. Die Motive sind typisch, zu allgemein, als daß ihre Wiederholung als solche empfunden wird.[27])

Es sind jedoch nicht *statische*, das heißt in diesem Fall in Gliederung durch abgrenzbare Motive beruhende Prinzipien, welche im wesentlichen die Form Bachscher Fugenthemen bestimmen, sondern *dynamische* Elemente, die alle Verselbständigungstendenzen einzelner Melodiegebilde aufsaugen und im Themenganzen aufgehen lassen, wie dieses im Fugenganzen aufgeht. Daß es zu Motivwiederholungen und Sequenzierungen innerhalb des Themas kommt, ist nicht das Entscheidende, wohl aber ist es wichtig, daß diese einem dynamischen Gestaltungsprinzip untergeordnet werden. Das bekannteste ist die Barform[28]), von der sich Spuren auch in Bachschen Fugenthemen finden

---

[27]) Eine Symmetrie, die das Motiv selber im Spiegelbild wiederholt, scheint in Beisp. No. 23 vorzuliegen, wo das Sechzehntelmotiv des Anfangs am Themenschluß in der Umkehrung erscheint. Auch in No. 9 ist eine solche Andeutung der Umkehrung des Anschwungmotivs am Schluß vorhanden.

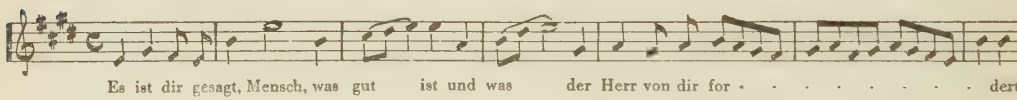
[28]) Ein Bar besteht aus zwei Stollen (Ansätzen) und einem Abgesang (Auslösung). Es ist namentlich das Verdienst von Alfred Lorenz, daß dieser Formtypus wieder ins Licht gerückt worden ist. Siehe A. Lorenz «Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. (Die musikalische Formgebung in R. Wagners Ring der Nibelungen)» (1924), «Der musikalische Aufbau von Tristan und Isolde» (1926). Vgl. weiter unten S. 170 f.

lassen. So könnte man das Thema No. 24 als aus zwei Ansätzen (das erste Motiv und seine Wiederholung) und einer Auslösung bestehend deuten. Ähnliches läßt sich auch von No. 1 sagen, wo die Auslösung die ganze Fortspinnung umfaßt. Dynamische Auslösung und thematische Auflösung sind hier identisch.

Neben den Barformbildungen, die sich auf einzelne Fälle beschränken und auch hier noch oft problematisch sind, kommt die ganze Fülle dynamischer Formen vor. Es sollen hier nur kurz einige Typen gestreift werden. Relativ selten sind die Themen mit symmetrischen dynamischen Kurven; das heißt solche, deren Höhe- bezw. Tiefpunkt im Bereich des Themenmittelpunkts liegt.[29]) In Beispiel No. 9 ist eine Eigentümlichkeit Bachschen Themenbaues und seiner Innendynamik im allgemeinen angedeutet: das stürmische Hindrängen zum Höhepunkt hin und die ruhigere, «passive» Auslösung der Spannung. Schärfer ist diese Tendenz in jenen Themen ausgeprägt, die, wie Beispiele No. 7 und 8, gleich zu Beginn durch riesige Intervallspannung den Höhepunkt erreichen, worauf sich die Linie in ruhigen Wellenlinien senkt.

Häufig in der Vokalfugenthematik ist das mehrfache Wiederberühren eines einmal erreichten Höhepunkts. Das folgende Beispiel ist besonders deutlich:

No. 27 Kantate No. 45



Dreimal nacheinander streift die melodische Linie den Höhepunkt *e* (Tonika).[30]) Diese Tendenz, welche der polyphonen Technik, Höhepunktswiederholungen zu vermeiden, widerspricht, ist im Grunde nichts anderes als eines der Symptome thematischer Verfestigung, umsomehr als diese Höhepunktswiederholungen sich meist auf Töne beziehen, die tonartlich eine wichtige Funktion ausüben.

Wie setzt sich nun überhaupt das Fugenthema mit dem *tonartlichen Problem* auseinander? Ihm ist die technische Aufgabe auferlegt,

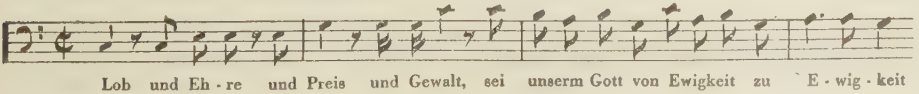
[29]) Hierher gehört z. B. das Thema aus der Schlußfuge von Kant. No. 68 «Wer an ihn glaubet», wo sich den zwei Anstiegskurven zwei Abstiegslinien entsprechen mit nachfolgender Schlußfloskel.

[30]) Oder es kommt vor, daß ein zu Beginn erreichter Höhepunkt gegen den Schluß zu nochmals gestreift wird: Kantate No. 148, 2. Thema der Doppelfuge («betet an den Herrn»).

zur Tonart des Gefährten, das heißt also der Dominante überzuleiten oder sie vorzubereiten. Man würde die Gestaltungskraft Bachs aber schwer unterschätzen, wenn man nach bestimmten Schablonen suchen würde, mit denen er gearbeitet hätte. Die Themen vieler kleinerer Fugenmeister kennzeichnen sich vielfach dadurch als unbedeutend, daß sie so ängstlich und unbeholfen ostentativ zur Dominante modulieren, wobei die rein technisch bedingte Modulation das Thema oft in seiner Entfaltung hemmt. Bei Bach verschwindet der Gedanke an das Technische. Es gibt nur einen geringen Bruchteil von Fugenthemen, die entfernt an Schulbeispiele erinnern. Wo er zur Dominante moduliert, da wird der tonartliche Vorgang in die Themenform eingeschmolzen; das Technische wird einem höheren Zweck dienstbar gemacht. In Beispiel No. 16 ist der Höhepunkt auf dem Ton *e* erreicht. Linear ist dies ein leitereigener Ton, der aber nun als Grundton der Wechseldominante gedacht werden kann. Die Wucht, die ihm als Gipfelton zukommt, gibt ihm zugleich das Gewicht des Grundtons. Rein auf dynamischem Weg ist hier also der tonartliche Verwandlungsvorgang vollzogen worden. Als deren logische Folgerung wird dann auch der erste leiterfremde Ton *gis*, der Leitton zur Dominante, keineswegs als Störungselement empfunden, umsoweniger als Bach ihn gewissermaßen «in den Schatten» des Höhepunkts stellt, ihm deklamatorisch und dynamisch keinerlei Betonungsakzente zufallen.

Diese einfachste Form, die darin besteht, die Dominanttonart vor dem Einsatz des Gefährten eindeutig zu festigen, indem durch die Berührung des Leittons der neuen Tonart von der leitereigenen Skala der Tonika abgerückt und die Dominante klar ins Licht gestellt wird, ist bei Bach keineswegs die häufigste.[31]) Es kommt überdies dem Wesen der Polyphonie eine Technik näher, die das tonartliche Geschehen weniger an der Oberfläche abspielen läßt. In vielen Themen Bachs spiegelt sich der Streit zwischen *Tendenzen* zur *Verfestigung* der *Tonart* und *solchen* der *Verwischung*. Das äußert sich zum Beispiel darin, daß zwar der Grundton der Dominante erreicht wird, aber unter Vermeidung des Leittons. Es entsteht somit eine Überleitung, das Thema selbst aber verharrt in der Tonika:

No. 28 Kantate No. 21, Schlußfuge



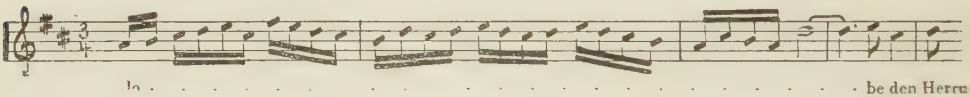
[31]) Siehe u. a. Beispiele No. 6, 13, 15.

Manche unabgrenzbare Themen drängen zwar schon vor Eintritt des Gefährten auf den Dominantton, der Schritt zur Dominanttonart erfolgt jedoch erst nach dem Comes-Einsatz.[32])

Bei einer Reihe von abgrenzbaren Themen läßt sich überhaupt nicht von tonartlicher Überleitung sprechen, dann nämlich, wenn der Themenschluß in der Tonika steht. Es kann dies als Verstärkung der rein linearen Abgrenzung gedeutet werden, falls die Tonika wirklich eindeutig festgelegt wird.[33])

Nicht alle Themen wollen nämlich in ihrer linearen Tonart eindeutig zu fassen sein. Die typische Thematik des polyphonen Stils strebt nicht nach tonartlicher Prägnanz. Auch da, wo wir von tonartlicher Geschlossenheit sprachen, war damit nicht die tonartliche Einheit des ganzen Themas, sondern nur diejenige seiner Endpunkte gemeint. Im Gegensatz zu einigen Themen. deren Anfänge die Grundpfeiler Tonika und Dominante berühren,[34]) gibt es solche. deren Anfangsintervalle zunächst irreführen. Dies geschieht zum Beispiel, wenn Bach ein Thema, das in *g*-moll steht, mit dem Intervall *g*—*c* beginnen läßt.[35]) Bei Themen, die aus Entwicklungsmotiven bestehen, folgt aus der melodischen Schwebehaltung auch eine tonartliche Mehrdeutigkeit:

No. 29 Kantate No. 69



Durch das Vermeiden des Leittons von A-dur schwankt die Tonart zwischen A-dur und D-Dur. Infolge der mehrmaligen Berührung von *e* auf Teilhöhepunkten neigt sich allerdings die Waage gegen A-dur. In Beispiel No. 18 pendelt die Tonart zwischen *g*-moll (Beginn) und B-dur (Kadenz). Das Thema No. 1 kann ebensogut in *c*-moll wie in *g*-moll oder in B-dur stehen. Und bei No. 4 kann man unschlüssig sein, ob G-dur oder C-dur die Haupttonart ist. Mit solchen Themen nähert sich Bach einer Tonalitätsauffassung, die ihre Parallele in der

---

[32]) Eingangsfugen der Kantaten No. 31 und 147.

[33]) Beispiel No. 22; ferner Kantate No. 65, Fugenthema des Eingangschors; Kant. No. 68, Schlußfuge. In diesen Fällen setzt der Comes in nächster Nähe des Endtons ein. In Kant. No. 176 (Beisp. No. 9) erfolgt der Comes-Einsatz erst nach einem Überleitungsgebilde.

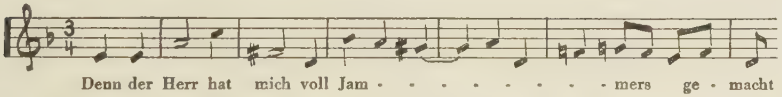
[34]) Siehe S. 25.

[35]) Beispiel No. 20. In der Fuge «Ihr aber seid nicht fleischlich» der Motette No. 3 sind es die Töne *g*—*c*, die zunächst herausspringen, die auf C-dur schließen lassen, das sich aber als Subdominante entpuppt.

Gregorianik hat, wenn auch die Melodik zum Teil ihr ferne steht.[36]) Die *Mehrdeutigkeit* ist der ins *Tonartliche* übersetzte *Begriff* des *melodisch-polyphonen Strömens.* Mehrdeutige Themen sind Ausdruck eines Überindividuellen, sie sind typisch.

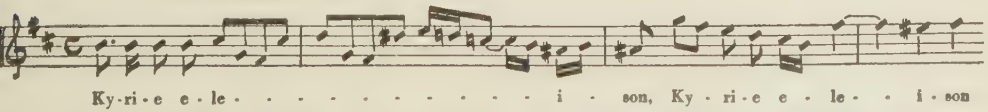
Diametral entgegengesetzt sind solche Themen, in denen die tonartliche Verfestigung bis zur Herausbildung charakteristischer Wendungen und Modulationen, die nicht fugentechnisch bedingt sind, geht. Das Tonartliche wird hier nicht durch Verschleierung in den Hintergrund gedrängt, sondern es dient als Ausdrucksmittel. Bei Bach finden sich solche Tendenzen nicht häufig, aber um so schlagender ist die Kraft dieser Mittel, wenn er sie anwendet. Einen Ansatz zu tonartlicher Eigenprägung kann man in Beispiel No. 5 beobachten. Das Thema beginnt eindeutig in A-dur. Seine Aufgabe bestände nun darin, zur Dominante E-dur überzuleiten, aber statt dessen verläuft es über weite Strecken hinaus hartnäckig in der Subdominanttonart, in welcher es sogar provisorisch abschließt. Erst die zweite, definitive Schlußfloskel stellt die Anfangstonart wieder her.[37]) Farbiger ist das folgende Thema:

No. 30 Kantate No. 46



Durch zwischendominantische Töne (*fis* und *gis*; sie stehen miteinander in harmonischer Rückungsbeziehung) ist hier ein Wechsel des harmonischen Geschehens bewirkt, der in seiner Buntheit an die Grenze des bei einem Bachschen Fugenthema Möglichen streift. Diese Ausdruckssteigerung durch linear-harmonische Mittel ist gerade durch die Seltenheit ihres Vorkommens zu umso gewaltigerer Wirkung aufgespart. Ein solcher Gipfelpunkt ist das Thema der ersten Kyrie-Fuge der Hohen Messe.

No. 31 H-moll-Messe, 1. Kyrie



[36]) Einen Sonderfall bilden natürlich die Fugenthemen, die direkt aus dem gregorianischen Melodiegut entnommen sind, wie das «Credo in unum Deum» der H-moll-Messe (Chor No. 12).

[37]) Dieser «Scheinschluß» steht nicht vereinzelt da. Im Eingangsthema der Kantate No. 47 erfolgt zunächst, reinmusikalisch gesehen, ein Schluß in der regelmäßigen Dominanttonart, darauf die definitive Kadenz in der Tonika.

Die intensivsten dynamischen Spannungen verbinden sich hier mit harmonischen Steigerungsmitteln. In einem Anstieg, der zunächst diatonisch verläuft, dann sich durch Chromatik im Ausdruck steigert, wobei die Gegenstrebungen die Spannung erhöhen, wird der erste Höhepunkt erreicht, aus dem sich aufhellend der Umriß des neapolitanischen Sextakkords löst.[38]) Steht dieser hier noch in unmittelbarem tonartlichen Zusammenhang mit der Haupttonart, so geht Bach in No. 23 so weit, daß er die neapolitanische Sext zur Subdominante bringt.

Diese letzten besprochenen Themen sind es, in welchen wohl die stärksten Bekundungen der schöpferischen Eigenkraft Bachs auf dem Gebiet der Vokalfuge zu suchen sind. Alles Typische — und es findet sich auch hier — erscheint in eine Tonsprache aufgelöst, die ihre Wurzeln nicht mehr allein im Überpersönlichen faßt, sondern sie bereits in die Untergründe des eigenen Selbst senkt. So werden die Themen Bachs letzten Endes zu einem Spiegelbild seiner Gesamtkunst, die in der Spannung zwischen Unendlichkeit und Ich beruht.

Der Verfestigungsprozeß, der den polyphonen Fluß in plastische Formen bannt und diese durch das Mittel der Wiederholung in den einzelnen Stimmen und den Durchführungen aus dem Gesamtstrom heraushebt, beschränkt sich nicht auf das Thema allein. Die Tendenz der Gerinnung zu einmaligen thematischen Gebilden wirkt noch über die Themenabschlüsse hinweg. Ist diese nicht selten in den Instrumentalfugen zu beobachten, so wird sie vollends in der Vokalfuge zu einer häufigen Erscheinung. Das hat zunächst seinen Grund in der Textgestaltung. Viele Texte würden infolge ihrer Länge das ohnehin im Vergleich zu den Instrumentalfugenthemen längere Vokalthema noch weiter ausdehnen. Dazu kommt, daß in der häufigen Zwei- oder Dreiteiligkeit des biblischen Textes selbst ein Moment liegt, welches die Verteilung auf mehrere Themen begünstigt. Aber auch in der Vokalfuge kann nur ein Teil der *Gegenthematik* durch Textbedingtheit erklärt werden. Häufig gibt es zu Themen verfestigte Kontrapunkte, die keinen neuen Text aufweisen, sondern entweder einzelne Worte oder den ganzen Textinhalt des Hauptthemas verwenden. Es ist daher das Gegebene, bei der Betrachtung der Gegenthematik vorläufig vom Text abzusehen und nach rein musikalischen Gesichtspunkten vorzugehen.

---

[38]) Auch in Beispiel No. 9 bildet das als II^n zu deutende *des* den Höhepunkt der dynamischen Entwicklung.

Der Ausgang der Betrachtung muß daher die Untersuchung über Art und Stärkegrad der thematischen Verfestigung innerhalb des Kontrapunktes bilden, worauf die Gegenüberstellung von Thema und Gegenthema zu betrachten ist, wobei unter den Begriff Gegenthema alle jene Themen fallen sollen, die in irgend eine Beziehung zum Hauptthema treten, also jene, die in Doppelfugen gleichzeitig oder selbständig exponiert werden.

Als das Merkmal des unabgrenzbaren, «unendlichen» Themas wurde der Übergang von mehr oder weniger gefestigten Anfängen in Entwicklungsmotive betont. Es handelt sich hier also um eine Auflösung der thematischen Plastik, ein Vorgang, der nicht nur den ganzen ersten Kontrapunkt ausfüllt, sondern über ihn hinaus in die ganze Fortspinnung hinein wirksam ist. Es ist dabei absolut nicht von Belang, ob diese Wellen in andern Stimmen später genau beantwortet werden oder überhaupt irgendwo wiederkehren. Sie sind selber so geformt, daß eine Wiederholung ihre Struktur nicht festigt.

Bei mehr geschlossenen Themen kann die thematische Auflösung auf mehrere Arten erfolgen. In der Fuge aus der Matthäus-Passion «Sind Blitze» wird das Motiv des letzten Takts zu einem Höhepunkt hinaufgesteigert, worauf die völlige Verflüchtigung alles Thematischen einsetzt, oder besser gesagt, jenes Motiv des Themas zur Herrschaft gelangt, das den Keim der Verunendlichung in sich trägt. Im Chor No. 17 der Johannes-Passion («Bist du nicht seiner Jünger einer») wird das Anfangsmotiv wieder aufgenommen und in Umbiegung weiter gesteigert. Diese Fälle, bei denen das Thema sozusagen in Teilstücke auseinanderfällt, die Auflösung in Aufbröckelung besteht, sind unmittelbar nach der Themenexposition nicht oft anzutreffen.[39]) Die Verfestigungstendenzen sind noch zu lebendig und dazu kommt im Vokalen noch die natürliche Adhäsion der Worte, die einer zu raschen Zerreißung des Textes und des Sinnes widerstrebt.

Von halbverfestigten Kontrapunkten bis zu solchen, die, wie die Gegenthemen der eigentlichen Doppelfugen, als völlig selbständige Gebilde dastehen, gibt es manche Schattierungen und Zwischenstufen. Es kommt dabei ebenso sehr auf ihre Bedeutung innerhalb der ganzen Fuge wie auf ihren inneren Bau an. Es kann ein Gegenthema im Gegensatz zum Hauptthema geschlossenere und festere Form anneh-

---

[39]) Diese Technik ist in beiden Beispielen als Element des dramatischen Ausdrucks zu werten.

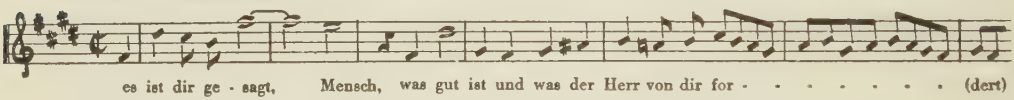
men und sich doch nicht durchsetzen.[40]) Am häufigsten geschieht dies so, daß die Kontrapunkte nur in der Exposition gleich bleiben, in den Durchführungen sich jedoch verflüchtigen.

Für die Untersuchung des *Verhältnisses von Gegenthema und Thema* kommt hingegen die mehr oder weniger große Selbständigkeit des Kontrapunktes nicht in Betracht. Es wird sich zeigen, daß gewisse Grundgesetze überall hereinspielen, selbst da, wo man nicht ohne weiteres von einem eigentlichen Thema sprechen kann, ja hier im Grunde noch intensiver, weil die Verfestigung nicht ihre freie Entfaltung hemmt.

Die Beziehung Thema—Gegenthema kann sich auf drei Arten manifestieren:

I. Das Gegenthema kann mit dem ersten Thema verwandt sein. Diese *Verwandtschaft* mag sich äußerlich darin zeigen, daß einzelne Motive des Hauptthemas im Gegenthema wieder auftreten:

No. 32 Kantate No. 45



Ein Vergleich mit Beispiel No. 27 ergibt, daß hier Anfangs- und Schlußmotiv dem Thema entnommen sind, mit dem Unterschied, daß der Auflösungsdrang, der sich gegen den Schluß des Themas äußerte, nun ungehemmter losbricht.[41]) Das Auftreten von thematischen Bestandteilen bestimmt aber nicht ausschließlich die Verwandtschaftlichkeit, diese mußte vielmehr von der ganzen Haltung des Kontrapunktes abhängen. Die Frage ist zu stellen, ob das Gegenthema den Charakter des Hauptthemas ausprägt. Im Gegenthema der Fuge «Wir haben ein Gesetz» der Johannes-Passion (Chor No. 38) ist es wohl möglich, einzelne Motive aus dem Thema herzuleiten, aber das Entscheidende liegt in der Feststellung, daß die Gesamtstruktur des The-

---

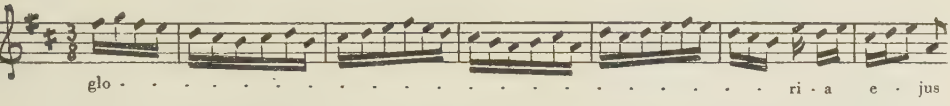
[40]) So das Gegenthema vom Credo der H-moll-Messe (Chor No. 12), das bald nach seinem Erscheinen nur noch in Andeutungen wiederkehrt, sich also auflöst.

[41]) Ganz dem Wesen des Themas (Beispiel No. 9) entsprechend verläuft auch das GTh der Kantate No. 176. Nahezu identisch mit dem Thema ist der Kontrapunkt des 2. Kyrie der H-moll-Messe, während derjenige der Fuge «Vor dir wird kein Lebendiger gerecht» (Kant. No. 105) seine nahe Verwandtschaft mit dem Thema darin äußert, daß er dessen Scheinstimme (vgl. oben S. 28/29) nun völlig klar ausprägt.

mas, Melodik und Ausdrucksgehalt, keine grundlegende Änderung erfahren.[42])

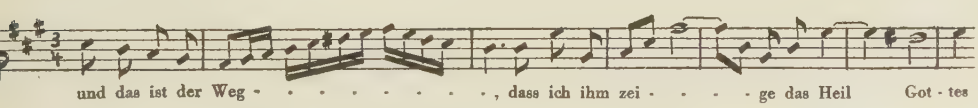
II. Die zweite Möglichkeit besteht darin, daß sich der Kontrapunkt vom Thema *differenziert*. Am deutlichsten kommt dies in rhythmischer Hinsicht zum Ausdruck. Im Thema latente oder angedeutete rhythmische Energien brechen im Kontrapunkt aus:

No. 33 H-moll-Messe, «Pleni sunt coeli»



Solche Themen unterscheiden sich von den «unendlichen» nur durch die (oft zudem bloß angedeutete) Kadenz, die sich zwischen Thema und Weiterspinnung schiebt.[43]) Die Auflösung in rhythmisch bewegte Wellenfiguren bedeutet nicht etwa eine kontrastmäßig gedachte Gegenüberstellung zum Hauptthema, sondern dessen gesteigerte Charakterausprägung. Durch die Lockerung der thematischen Fessel wird der im Thema ruhende Kern frei. Es ist dies ein Vorgang, der noch bei Besprechung der zwischenthematischen Fugenteile näher zu beleuchten sein wird. Die rhythmische Belebung ist jedoch nicht das einzige Mittel der Ausdrucksintensivierung. Im Gegenthema zu Beispiel No. 5 stellt sich dem in diatonischen Gängen verlaufenden Hauptthema ein Kontrapunkt entgegen, dessen Intervalle mächtig geweitet sind:[44])

No. 34 Kantate No. 17



Der charakteristische «zackige» Melodiestil im Thema No. 22, auf den früher hingewiesen wurde, erscheint im Kontrapunkt erst zu seiner eigentlichen Phantastik gediehen zu sein. Anderseits wird die in No. 18 aufgezeigte melodische Linie erst im Gegenthema von den Scheinstimmen und Gegenstrebungen befreit und durch Chromatik im Ausdruck gesteigert. Eine der wichtigsten Differenzierungsmöglichkeiten hat ihren Ursprung in einer Tendenz, welche man mit dem

---

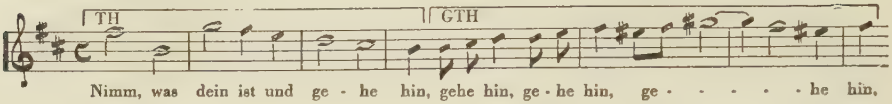
[42]) Vgl. auch das GTh der Schlußfuge aus der ersten Motette.

[43]) Siehe Messe h-moll: «Cum sancto spiritu»; Kant. No. 50 u. a. m.

[44]) Im GTh der Fuge «So wirst du selig» aus Kant. No. 145 wird bis zur Oktav gesteigert.

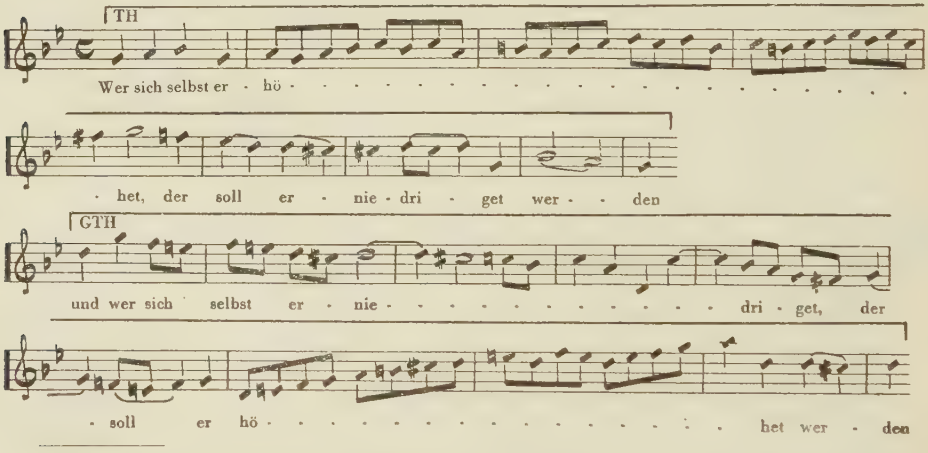
Namen «dynamische Kompensation» bezeichnen könnte. Folgendes Beispiel soll dies illustrieren:

No. 35 Kantate No. 144



Der sinkenden Linie des Themas stellt sich im Kontrapunkt eine aufstrebende Kurve entgegen.[45]) Es ist damit ein Phänomen berührt, das im polyphon mehrstimmigen Zusammenhang als Gegendynamik bezeichnet wird.[46]) Hier handelt es sich um die lineare Seite dieser Erscheinung. Die dynamische Kompensation tritt aber nicht nur da ein, wo eine einseitige Richtungstendenz des Themas den Drang nach einer Ausgleichung rechtfertigt, wiewohl dieser Fall der häufigste ist. Es kommt hinzu, daß ein ganzer Bewegungskomplex in Umkehrung als Gegenthema erscheint. Das Beispiel hiefür ist die Doppelfuge der Kant. No. 47:

No. 36 Kantate No. 47



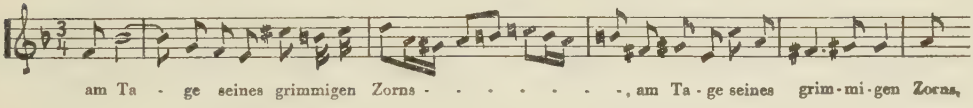
[45]) Der Kontrapunkt ergibt rückwärts gelesen eine Variante des Themas. Ob dabei an polyphon-technische Künste gedacht werden kann, bleibe dahingestellt. Vgl. auch Thema und Fortspinnung im Sopran, Johannes-Passion, Chor. No. 34, wo im Thema die Tonika-Dominante heraussprungt mit nachfolgendem diatonischem Abstieg zu Tonika; die Fortspinnung dagegen kann als die Umkehrung dieses Verhältnisses gedeutet werden.

[46]) In der gleichzeitig einsetzenden Doppelfuge des Schlußchors aus Kant. No. 63 ist dieses Prinzip deutlich im polyphonen Zusammenhang zu erkennen. Die Themen sind gegendynamisch gebaut.

Der ungeheure Bogen des Themas wiederholt sich im Gegenthema, nur diesmal in Umkehrung. Daß viele dieser Themenbildungen aus dem darstellerischen Prinzip hervorgehen, wird im Zusammenhang zu besprechen sein. Vollends im Vordergrund steht die Textausdeutung in jenen Gegenthemen, die

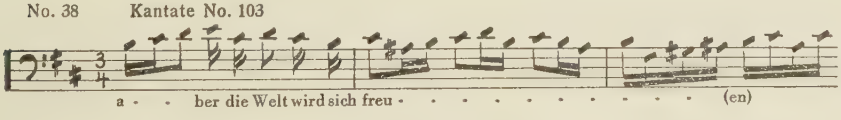
III. im *Kontrastverhältnis* zum ersten Thema stehen. Wo Bach sich nicht an den Text gebunden fühlt, wird er schwerlich bis zu kontrastartigen Gegenthemen schreiten. Sie gehören in den instrumentalen Fugen zu den großen Seltenheiten. In den Vokalfugen selber überwiegen bei weitem ebenfalls die Themen, die mehr oder weniger differenziert den Charakter des Hauptthemas ausprägen, ihn vielfach steigern. Die Kontrastthemen sind nicht allzu zahlreich. In der zweiten Fuge des Eingangschors aus der Kantate No. 46 erscheint nach dem Hauptthema (Beispiel No. 30) folgendes Gegenthema:

No. 37 Kantate No. 46



Der Kontrast liegt hier nicht so sehr in der rhythmischen Belebung — diese könnte auch als Steigerung des letzten Motivs gedacht sein — als vielmehr in der Wandlung des Gesamtcharakters. Am stärksten wohl äußert sich die innere und äußere Gegensätzlichkeit in der Doppelfuge der Kant. No. 103, wo zu dem ersten Thema (Beispiel No. 15) das folgende zweite Thema tritt:

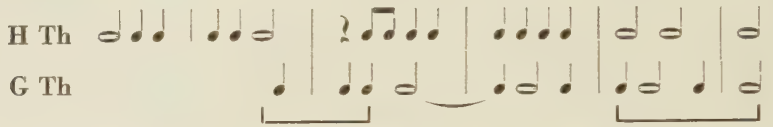
No. 38 Kantate No. 103



Es ist zugleich auch ein Beispiel dafür, wie Bach durch Gegenüberstellung von unverkennbar typischen Melodiebildungen zu einer Themengestaltung gelangt, die in ihrer Gesamtwirkung durchaus untypische, eigenlebendige Züge trägt.

Die Untersuchung über das Verhältnis vom Gegenthema zum Thema ergibt noch zwei Gesichtspunkte, die allgemeiner Art sind und sich nicht auf eine der obigen Kategorien beschränken lassen. Das erste hier anzuführende Prinzip bezieht sich auf eine mehr vertikale Betrachtungsweise von Thema und Kontrapunkt. In gewissen Gegenthemen läßt sich eine rythmische Erscheinung beobachten, die nur in

Beziehung zum gleichzeitig ertönenden Thema gedacht sein kann. Um den gesamtpolyphonen Fluß nicht zu hemmen, treten bei rhythmischen Stockungen der Hauptstimme in der Gegenstimme rhythmische Ergänzungen ein. Diese «*komplementäre Rhythmik*» läßt sich zum Beispiel im Gegenthema zu No. 22 nachweisen. Das folgende Schema zeigt, wie der Rhythmus des Gegenthemas den Rhythmus des Hauptthemas ergänzt, so daß an den Stellen, wo im Hauptthema rhythmische Haltepunkte eintreten, im mehrstimmigen Zusammenhang das stetige Fließen gewahrt ist:



Dieses Prinzip wirkt sich nicht nur auf kleinste Thementeile, auf einzelne Takte wie hier aus, sondern auch auf ganze Themen. So sind zum Beispiel in der Doppelfuge der Kant. No. 69 («Lobe den Herrn») die beiden Themen so angelegt, daß sie sich rhythmisch ergänzen. Das erste Thema[47]) beginnt mit bewegten Wellenläufen und schließt mit einer langgedehnten Schlußfloskel. Das zweite Thema erfährt hingegen erst gegen den Schluß eine gesteigerte Belebung.

Der zweite Gesichtspunkt betrifft ein rein lineares Prinzip. Es zeigt sich nämlich, daß in sehr vielen Fugen erst unmittelbar nach dem Abschluß des Themas der eigentliche dynamische Höhepunkt folgt. Es spielt dabei keine Rolle, ob die Weiterspinnung thematisch gefestigt ist oder Auflösungscharakter besitzt.[48]) Es ist damit eine jener Erscheinungen bloßgelegt, die das Verhältnis von Kontrapunkt und Thema ganz allgemein kennzeichnen, auf welches schon oben hingewiesen wurde: Das *Gegenthema* ist *Steigerung* des *Themas*, aber nicht derjenigen Tendenzen, die zur *Verfestigung* führten, sondern jener, die das Wesen des polyphonen *Flusses* ausmachen.

Bei der ganzen bisherigen Untersuchung stand die rein-musikalische Seite der Themengestaltung im Mittelpunkt der Problemstellung, während alle Erscheinungen, die ihre Ursache in der Wort-Ton-Verbindung fanden, beiseite gelassen oder höchstens kurz gestreift wurden. Diese Betrachtungsweise rechtfertigte sich in der Vokalfugen-

---

[47]) Siehe Beispiel No. 29.

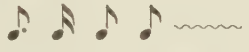
[48]) Johannes-Passion, Chor No. 17; Matthäus-Passion, «Sind Blitze»; H-moll-Messe: 2. Kyrie, «et in terra pax»; Motette No. 2, Fuge «Der aber die Herzen forschet»; Fugen der Eingangschöre der Kantaten No. 43 und 45 usw.

thematik daraus, daß hier trotz der Textbedingtheit die absolut-musikalischen Kräfte in einer solchen Intensität zur Wirksamkeit gelangen, daß im wesentlichen ähnliche Grundphänomene beobachtet werden konnten, wie sie auch in Instrumentalwerken zutage treten. Aber gerade bei der Themenbetrachtung wäre es verfehlt, das Problem Wort-Ton aus der Untersuchung auszuschalten; denn mehr als anderswo in der Vokalfuge verdichten sich im Thema gerade alle jene Elemente, die zwar auch einer rein-musikalischen Analyse standhalten können, aber ihre eigentlichste Erhellung in außermusikalischen Einflüssen finden.

Die *Wortbedingtheit* kann sich zunächst in einer mehr äußerlichen Weise darin manifestieren, daß die melodische Linie die *latente Sprachmelodie* und den *Sprachrhythmus* zum Ausdruck bringen will. Die Melodik erhält die Aufgabe, die natürliche Deklamation in eine höhere Ebene, ins Musikalische zu steigern. Die Frage, die sich hier stellt, ist: wie weit dringen rezitativische Elemente in die Vokalfugenthematik ein, oder, wie weit läßt die Thematik der deklamatorischen Klarheit Raum.

Eines der primitiveren *rezitativischen Mittel* ist die *Tonwiederholung*. Es wurde früher auf ihre Häufigkeit besonders in Anschwungmotiven hingewiesen.[49]) Dabei können diese Motive sich den rhythmischen Sprachakzenten durch Dehnungen und Kürzungen anpassen:

1. Kyrie der H-moll-Messe:



Oder aber, was häufiger vorkommt, die rhythmischen Werte sind alle gleich. Über Nebenakzente hinweg wird zu einem Hauptakzent hin, der meist melismatisch ist, rezitiert:

Johannes-Passion, No. 54

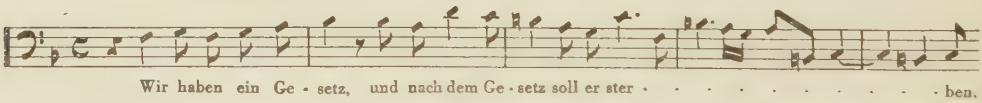
Von hier aus läßt sich verallgemeinernd der Grundsatz aufstellen, daß die Themenanfänge allermeist wortklärende Tendenzen aufweisen, während im Gegensatz dazu gegen den Schluß oder in der Fortspin-

[49]) Siehe S. 22 f. Vgl. besonders Johannes-Passion No. 23, 54; Kant. No. 76, Fuge «Es ist keine Sprache»; Kant. No. 197, Eingangschor; Gegenthema der Eingangsfuge aus Kant. No. 40 u. a. m.

nung die Musikalisierung intensiver wird, die rezitativisch bedingte Melodik immer weiter zurücktritt.[50])

Wie beim Sprechen gewisse Worte dadurch vom Ganzen herausgehoben werden, daß man ihre Tonhöhe hebt, so kann die Sinnklärung in einem Thema auf eine Weise erfolgen, die als eine Übersetzung der *Sprechtonkurven* ins Musikalische gedeutet werden kann. Bei einem Thema wie Beispiel No. 16 sind in der ersten Hälfte diese Sinnakzente das melodieschöpferische Element.[51]) Von diesem einfachen Fall aus kann zu Themen geschritten werden, bei denen die feineren Kurven des Sprechtons noch angedeutet sind.[52]) Wie Bach die höchste melodische Kraft unmittelbar aus dem Wort schöpfen kann, mag das Beispiel No. 10 beleuchten. Die rezitativischen Elemente wie die vierfache Tonwiederholung, die Transposition des gestischen Ausdrucks des Textes in melodische Werte und die der Sprache völlig angepaßte rhythmische Akzentverteilung verschmelzen hier in so hohem Grade mit dem Melos, daß man sich der Sprachbedingtheit kaum bewußt werden wird. Die größte Annäherung der Musik an das akustische Phänomen des Sprechens sucht Bach jedoch in den Themen der Chöre aus der Johannes-Passion. Im Dienste des dramatischen Ausdrucks wird hier die Melodik der Sprache fast völlig untergeordnet. Rhythmik und Melodik wollen hier nur Deuter der dem Wort innewohnenden Energien sein:

No. 39 Johannes-Passion No. 38



Aber gerade hier zeigt sich, daß die Musikalisierung gegen Ende des Themas wieder einsetzt.[53]) In allen diesen Fällen sind die typisch-

---

[50]) Wie sehr die Tonwiederholungen am Themenanfang in der Hand eines kleineren Meisters zu einer Manier — man ist versucht zu sagen, zu einer Flucht vor der Verantwortung persönlicher Gestaltung — werden kann, beweisen die Themen der Vokalfugen, welche Fr. W. Zachow (1663—1712), der Lehrer Händels, geschrieben hat. Die Primitivität der Thematik wird hier allerdings durch einen in den melodischen Weitenentwicklungen oft schon erstaunlich beweglichen Satz aufgewogen.

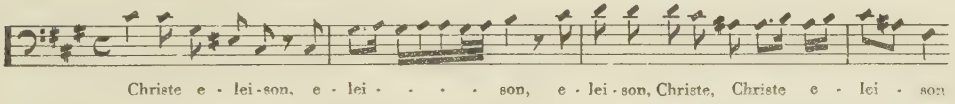
[51]) Ähnlich in Beispiel No. 28.

[52]) Z. B. Eingangsfuge aus Kant. No. 25; auch Kant. No. 68, Schlußfuge.

[53]) Stark vom Rezitativ beeinflußt ist Beispiel No. 20; auch hier bricht das Melisma auf dem letzten Wort («bekehren») durch.

rezitativischen Elemente zu thematischer Plastik verfestigt; das heißt, aus zunächst sprachbedingten Melodiekurven und Rhythmen werden Motive und Themen, Gebilde also, deren Funktion rein musikalischer Art ist. Die rezitativische Thematik hat demnach zum vornherein eine andere Struktur als das Rezitativ, dem die Aufgabe zugewiesen ist, einen beständig wechselnden Text ins Musikalische zu übersetzen. Einmal hat Bach den großartigen Versuch gemacht, aus einem Rezitativ ein Fugenthema zu bilden, nämlich im «Christe eleison» der A-dur-Messe:

No. 40 Messe in A, «Christe eleison»



Ein eigentümlicher innerer Widerspruch haftet diesem Thema an. Eine Melodik, die nur aus dem Wesen der Sprache zu verstehen ist, wird hier auf einen Text übertragen, der schon durch die Distanz der Fremdsprachigkeit nicht nach rezitativischem Ausdruck so unmittelbar wie sonst verlangt, sondern bei Bach in allen übrigen Fällen zu Themen mit mehr absolut-musikalischen Tendenzen führt. Einesteils wird das denkbar größte musikalische Relativ — das Rezitativ, das nur dem Augenblicksgehalt des Wortes entspringt und keine Eigenbedeutung besitzt — zu etwas Absolutem gemacht, zu einem Thema, das heißt zu einem Gebilde, das aus sich selbst heraus bestehen kann; anderseits wird wieder etwas, das dem Absoluten zu tendiert — der Messetext — in ein Relatives, in die rezitativische Ausdrucksform hineinbezogen.[54])

Wenn in den besprochenen Themen die deklamatorische Bedingtheit mehr oder weniger offen über größeren Strecken zutage trat, so gibt es Themen, in denen sie mehr latent ist, vielleicht hie und da blitzartig zur Hörbarkeit gelangt, aber dann wieder unter die Oberfläche taucht. Die Melodik dient dann nicht mehr in dem Maße dem Wortausdruck, sie stellt diese Abhängigkeit wenigstens nicht mehr in den Vordergrund.[55]) Dringen immer stärker musikalische Elemente in die Thematik ein, so kann es zu fast völliger Eliminie-

[54]) Daß dabei nichts über den Wert dieses Chors gesagt sein will, versteht sich von selbst. Er gehört zu den kühnsten und erschütterndsten unter den Bachschen Vokalkompositionen.

[55]) Vgl. 1. Thema der Doppelfuge «Alles nun, das ihr wollet» (Kant. No. 24.).

rung des Deklamatorischen kommen. Im Beispiel No. 1 ist das Motiv «Alsdann wird dein Licht» zunächst aus der Sprache empfunden, durch den rein-musikalischen Prozeß der Sequenzierung wird jedoch der Boden der Sprachbedingtheit verlassen.[56])

Diese *Musikalisierung*, die meist gegen den Schluß der Themen eintritt und in der Fortspinnung zur Herrschaft gelangt, ist eine Auflösung der wortbindenden Kräfte. Auch von dieser Seite aus erfolgt die Befreiung aus der thematischen Verfestigung in den von allen außer- und innermusikalischen Fesseln gelösten Strom.

Allein, die Wortbedingtheit beschränkt sich nicht auf ein Prinzip, das trotz aller dabei noch freigelassenen musikalischen Möglichkeiten letzten Endes auf eine mechanische Übersetzung der Sprache in die Musik zurückgeführt werden könnte. Die Musik will sich nicht nur des Wortes als einer tönenden Erscheinung bemächtigen, sondern sie sucht auch nach Wegen, den Wortsinn irgendwie zu gestalten. Die Übertragung der begrifflichen auf die außerbegriffliche Welt des Musikalischen hat zu einer eigentlichen Tonsprache oder *Tonsymbolik* geführt, die auch Bach übernimmt, vertieft und mit erstaunlicher Konsequenz anwendet.[57]) Auch in der Vokalfuge setzt er sich mit dem darstellerischen Prinzip auseinander. Gerade die Konfliktsmöglichkeiten zwischen der Tendenz zur Textausdeutung einerseits und der zur Abstrahierung von aller Textbedingtheit tendierenden Form der Fuge anderseits ist eines der Geheimnisse des großen Formenreichtums der Vokalfugenthematik.

Das darstellerische Prinzip wird am deutlichsten da wirksam, wo es im Einklang steht mit den Grunderscheinungen der Fugenthematik. Steigende Melodiezüge werden durch visuelle Assoziation zu Symbolen des «Auffahrens».[58]) Die gleiche Vorstellung liegt auch dem Begriff «trotzig» (auffahren im Sinne von: die Stirne bieten, sich empören) zugrunde.[59]) Bei einem Text, wie demjenigen des Beispiels No. 36, wird der ganze dynamische Bewegungskomplex zum Symbol.

[56]) Vgl. Beispiel No. 27, wo aus der anfänglich sprachnahen Melodieformung mit der Heraushebung des Wortes «Mensch» ein Motiv gewonnen wird, bei dessen Weiterspinnung das Deklamatorische in den Hintergrund treten muß.

[57]) Siehe das grundlegende Werk von A. Pirro «L'esthétique de J. S. Bach», Paris, Fischbacher (1907).

[58]) Beispiel No. 6.

[59]) Beispiel No. 9. Ein auf dem innendynamischen Prinzip beruhendes Symbol ist auch das Motiv des «Würfelns, Loswerfens», das im Chor No. 54 der Johannes-Passion auftritt.

Mit der sinkenden Linie in Sekundschritten verbinden sich jene Vorstellungsinhalte, die Elemente der Passivität in sich schließen: Schmerz,[60]) Jammer,[61]) Elend,[62]) Verzagtheit.[63]) Spielt hier die Enge der Intervalle, die sich bis zu chromatischen Gängen steigern kann, eine ebenso entscheidende Rolle wie die Abwärtsbewegung selber, so entsteht mit der Intervallweitung bei aufsteigender Linie, meist in Akkordkonturen, wohl in Anlehnung an Fanfarenmotive ein Jubilationsmotiv.[64]) Die weitaus größte Zahl aber der Jubilationsmotive werden von den Entwicklungsmotiven gebildet, jenen Auflösungsfermenten innerhalb des Themas und Elementen des Durchbruchs aus dem Festen ins Unendliche. In der Fuge «Pleni sunt coeli» aus der H-moll-Messe zerfließt plötzlich bei dem Wort «gloria» das Thema zu einem solchen Motiv, das dann als Gegenthema (Beispiel No. 33) zum vollen Durchbruch seines Charakters gelangt.[65]) Die musikalische Auflösung wird hier zum Symbol des mystischen Aufgehens im Transzendenten, zugleich aber Jubilationsmotiv.

Neben diesen Symbolen, welche in die Form allgemeiner typischer Themengestaltung eingebettet sind, gibt es solche, denen man mehr individualisierenden Charakter zusprechen könnte. Synkopen und durch Pausen durchbrochene Melismen (wohl ein Rest des mittelalterlichen Hoketus) sind darstellerische Mittel für den Begriff «Seufzen.[66]) Das Teilen eines Mantels wird ins Musikalische dadurch über-

---

[60]) Beispiel No. 10.

[61]) Beispiel No. 30.

[62]) Kant. No. 48, Eingangschor.

[63]) Beispiel No. 23; das Klagemotiv nach dem Höhepunkt kommt im Gegenthema erst zu voller Entfaltung.

[64]) Beispiel No. 11.

[65]) Hierher gehören auch:

a) die Amen-Themen: Gegenthema der Fuge «Lob und Ehre», Schlußchor Kant. No. 21; Schlußchöre Kant. No. 106 und 196. In der Fuge «Daß sich meine Feinde nicht freuen» (Kant. No. 150) haftet zunächst dieses Symbol nur an dem Wort «freuen», um sich dann immer mehr über das Ganze auszubreiten.

b) die Symbole für «Seligkeit»: Fuge «So wirst du selig» (Kant. No. 145), mit dem rhythmischen Jubelmotiv , das auch in Beispiel No. 38 erscheint; ebenfalls im GTh von Kant. No. 50, wo der Charakter des Textes des Themas über den Text des GTh hinaus zur Auswirkung kommt.

c) «Lobsingen»: Beispiele No. 2 und 29.

d) «Erlösung»: Kant. No. 131, Schlußchor.

[66]) Motette No. 2 «Sondern der Geist»; ähnliches Symbol für «Flehen»: Kant. No. 131 «Laß deine Ohren».

setzt, daß ein Akkord in seine Bestandteile auseinandergespalten wird.[67]) Schließlich kann auch die klangliche Lage einer Stimme symbolisch ausgenutzt werden: Die Tieflage des Basses zur Illustration des Donners,[68]) oder seine Höhenlage, um an die Helle schmetternder Posaunen zu erinnern.[69])

---

[67]) Johannes-Passion, No. 54.

[68]) Matthäus-Passion, «Sind Blitze».

[69]) Kant. No. 43, GTh der ersten Fuge.

2. Kapitel

Exposition und Durchführung

A. Probleme der Exposition

Drei Funktionen liegen im wesentlichen der Fugenexposition ob. Die beiden ersten gehen vom Begriff selber aus. Exposition bedeutet zunächst Einführung, Aufstellung des Themas. An und für sich ist damit noch nichts über die strukturelle Anlage ausgesagt. Indem nun jede der beteiligten Stimmen in sukzessivem Einsatz das Thema aufnimmt, das heißt indem Stimmexposition und Themenexposition zusammenfallen, wird der Klangraum — wenn man so sagen darf — geschaffen, innerhalb von welchem sich das Geschehen der Fuge abspielt. Die Beteiligung aller Stimmen ist daher gewissermaßen ein architektonisches Erfordernis. Die dritte Funktion bezieht sich auf die tonartliche Vereinheitlichung, welche in der Beantwortungsordnung zum Ausdruck kommt, die Grund- und Quinttonart als Hauptpfeiler herausstellt.

Die Definition der Fugenexposition wird demnach lauten:

Die *Exposition* ist die *Aufbreitung* der *beteiligten Stimmen* durch deren *sukzessiven Einsatz* mit dem *Thema*, wobei die *linear-tonartliche Einheit* durch *abwechselnde Quint-Quartbeantwortung* gewährleistet wird.

Diese allgemeine Formel kann, so sehr sie der schöpferischen Ausdeutung noch einigen Raum gewährt, wohl in der rein instrumentalen Fuge Ausdruck auf unbedingte Gültigkeit erheben, wird aber auf dem Gebiete der Vokalfuge in der Hauptsache den Wert einer Forderung erhalten, von der stets ausgegangen werden muß, die aber nicht immer in allen Punkten erfüllt zu sein braucht. Die Exposition ist als derjenige Teil der Fuge, der theoretisch relativ am wenigsten Freiheiten erlaubt, gerade deshalb der Gefahr ausgesetzt, schematisiert zu werden. Es ließe sich leicht denken, daß Bachs Vokalfugen wenig-

stens in ihrem Expositionsteil eine einheitliche Technik aufweisen. Aber das Gegenteil ist der Fall, und eine Fülle von Problemen stellt sich dem, der diesen scheinbar sprödesten Teil der Fuge einer eingehenden Untersuchung unterzieht.

Freilich erreicht Bach diesen Gestaltenreichtum eben nicht zum geringsten Teil durch Freiheiten, die der formulierten Definition zuwiderlaufen. Kühner als die tonartlichen und beantwortungstechnischen Abweichungen, die hier zur Sprache kommen sollen, sind jene, welche die Struktur berühren. Es gibt eine nicht unbedeutende Anzahl von Chören, die im übrigen ausgesprochenen Fugencharakter tragen, dabei aber das wesentlichste Merkmal der Exposition, den sukzessiven Stimmeinsatz vermissen lassen, indem entweder homophone Chorrufe über die Themenexposition verteilt sind, oder aber diese letztere in das Gefüge eines motettischen Satzes «eingebaut» erscheint.[1])

Man kann nun einwenden, daß gerade in solchen und vielleicht schon in noch leichteren Fällen die Einreihung in die Kategorie «Fuge» aufgegeben werden müsse. Aber wo Bach unbestreitbar von diesem Begriff aus in Grenzgebiete vorstößt, darf man wohl mit fugentechnischen Bestimmungen an den Stoff herangehen. Ebensosehr wie auf die schulgerechte Fuge, die gewiß auch in den Chören anzutreffen ist, muß sich unsere Aufmerksamkeit auf jene Formen richten, in denen Bach die Fuge zum Ausgangspunkt freierer Gestaltungen genommen hat.

Dem folgenden liegt die Untersuchung dreier fugentechnischer Probleme zugrunde: die des Imitationsabstandes und der Stimmfolge — als mehr äußerliche Gesichtspunkte wurden sie zusammengenommen — und die der Beantwortung. Sie beschränken sich allerdings nicht auf die Exposition, sind aber hier gewissermaßen akut und erfordern daher ein näheres Eingehen. Zugleich wird eine Vergleichsgrundlage geschaffen, die sich bei der Beleuchtung des Durchführungsproblems als nützlich erweisen wird. Die prinzipielle Aufrollung des ganzen Fragenkomplexes in diesem ersten Kapitelteil ermöglicht im zweiten eine Beschränkung auf das Wichtigste.

---

[1]) Eine andere Abweichung, die die Struktur betrifft, ist die unvollständige Exposition, die sozusagen ausschließlich bei Fugen mit mehreren Themen vorkommt und deshalb ihre Besprechung im nächsten Kapitel erfahren wird.

a) Einsatz-Abstand und Stimmfolge

1. Einsatz-Abstand

Das Bild, das sich hier ergibt, weicht nicht von der allgemeinen Regel ab, daß der Abstand der Stimmen prinzipiell freigegeben ist. In den Vokalfugen halten sich die Expositionen mit gleichem Stimmenabstand und jene mit ungleichem Abstand ungefähr die Waage. Da in vierstimmigen Fugen der Abstand zwischen den beiden ersten Einsätzen in den überwiegendsten Fällen demjenigen zwischen den zwei letzten Einsätzen entspricht, wird es sich im wesentlichen darum handeln, ob der gleiche Abstand auch zwischen zweitem und drittem Stimmeinsatz gewahrt wird. Dies ist zumeist bei jenen Themen der Fall, die tonartlich geschlossen verlaufen,[2]) dann aber auch bei solchen, die melodisch geschlossen sind.[3]) Es kommt so nicht selten zu einer der Fugenstruktur zuwiderlaufenden Erscheinung, die sich in der Staffelung von Themen und Kontrapunkten äußert.[4]) Im übrigen lassen sich diese Beobachtungen nicht zu festen Regeln verdichten.

Ist der Abstand zwischen der zweiten und dritten Fugenstimme demjenigen zwischen erster und zweiter (bezw. dritter und vierter) Stimme *ungleich*, so kann dies zwei Ursachen haben: Entweder ist eine kürzere oder längere Fortspinnungspartie zwischen die Expositionshälften eingeschoben, oder aber die Stimmen sind in Engführung einander näher gerückt. Über die erstere wird in anderem Zusammenhang die Rede sein, hier soll uns nur kurz die zweite beschäftigen. *Die Engführungen in Fugenexpositionen* sind in Vokalwerken verhältnismäßig zahlreich; sie machen ungefähr einen Fünftel der Gesamtzahl aus. In allen Fällen mit einer Ausnahme liegt paarige Engführung vor, das heißt die erste und zweite Fugenstimme einerseits, die zwei letzten anderseits schließen sich zu einer strukturellen Einheit zusammen. Dabei kann diese offensichtliche Stimmpaarung durch Weitung des Abstandes sehr geschärft sein,[5]) oder aber die beiden Gruppen sind ihrerseits eng verwoben.[6]) Der einzige Fall, wo bereits in der Exposition die enggeführten Stimmen gleichen Abstand aufweisen,

---

[2]) Z. B. Kantate No. 145, Fuge «So wirst du selig».

[3]) U. a. Kant. No. 21 «Daß er meines Angesichtes Hilfe».

[4]) Siehe folgendes Kapitel.

[5]) Z. B. Kantate No. 46, «Schauet doch», wo der Abstand in Takten 1 : 5 : 1 ist.

[6]) Kantate No. 187, «Es wartet alles auf dich» : $^1/_2$: 1 : $^1/_2$.

findet sich im Chor No. 34 der Johannes-Passion, der aber auch in anderer Hinsicht zu den Grenzfällen der Fugenform zu rechnen ist.

Von *unregelmäßigen Abständen* in eigentlichem Sinne kann gesprochen werden, wenn sie innerhalb der Stimmenpaare ungleich sind, das heißt also, wenn der Abstand zwischen erster und zweiter Stimme demjenigen zwischen dritter und vierter ungleich ist. So verdichtet sich zum Beispiel die von Anfang an bestehende Engführung in der Fuge «Daß sich meine Feinde nicht freuen über mich» (Kant. No. 150) aus dem Abstand eines Taktes im zweiten Stimmenpaar zu dem eines halben Taktes. Eine für Bach außerordentliche Verspätung im Einsatz erleidet der Baß im ersten Kyrie der H-moll-Messe. Die Einsätze der fünf Stimmen sind so verteilt, daß die ersten vier eine regelmäßige Einheit bilden (Abstand: $2\frac{1}{2} : 4\frac{1}{2} : 2\frac{1}{2}$). Wenn nun volle sechs Takte lang nur die helle Klangregion der vier Oberstimmen herrscht, so wirkt der folgende Baßeinsatz um so einschneidender.[7])

2. *Stimmfolge*

Die Hälfte aller Expositionen weist eine sukzessive Folge der Stimmen in steigender oder fallender Richtung auf. Diese Gesetzmäßigkeit läßt sich auf die Tendenz zurückführen, die Stimmeinsätze zu verdeutlichen, indem sich bei einer *Schichtung* die einzelnen Klangregionen plastisch voneinander abheben, während bei «gemischten» Stimmfolgen (wie z. B. BSAT) namentlich die Mittelstimmeneinsätze in ihrer Umhüllung durch andere Stimmen verunklärt werden. Aber wesentlich mitbestimmend bei dieser Stimmexposition mußte ein anderes Prinzip sein. Durch die Schichtung wird, bildlich gesprochen, eine Klangregion an die andere gefügt, gewissermaßen ein Tonraum allmählich gebaut. Es ist ein architektonischer Begriff, der hier ins Musikalische übersetzt erscheint. Dabei ist zu betonen, daß der Einsatz von der tiefsten zur höchsten Stimme ganz bedeutend intensiver in seiner Schichtwirkung empfunden wird als jener in umgekehrter Richtung. Es hängt dies mit jener Begriffsverknüpfung zusammen, die das musikalische Tiefe dem räumlichen Unten gleichsetzt. Die architektonische Struktur wird jedoch stets organisch aufgefaßt, das heißt von der Tiefe in die Höhe.

---

[7]) Diese Sonderung der letzten Einsatzstimme vom übrigen Stimmenkomplex ist für fünfstimmige Fugenexpositionen charakteristisch. Vgl. die Fuge «Ihr aber seid nicht fleischlich» (Motette No. 3), Abstände: $2 : 3 : 2 : 4\frac{1}{2}$.

Einige Theoretiker wollten nun die Einsatzrichtung von der Richtung des ersten Intervalls abhängig machen, in dem Sinne, daß ein mit einem Quint- oder Quartsprung abwärts beginnendes Thema von oben nach unten exponiert werden müsse, und umgekehrt.[8]) Dieser allerdings nur in Form einer Beobachtung vorgebrachten Forderung liegt ohne Zweifel ein richtiger Gedanke zugrunde. Ein Thema mit hinanstrebender Bewegung — es braucht keineswegs mit einem Sprung nach oben zu beginnen — wird in seinem Grundcharakter durch schichtweises Exponieren aus tiefern zu höheren Stimmlagen wesentlich gesteigert,[9]) und anderseits werden sinkende Melodiezüge durch eine Unterschichtung der Einsätze verstärkt.[10]) In beiden Fällen wächst die Dynamik aus ihrer auf das Thema selbst beschränkten Einzelwirkung in ein übergreifendes Ganzes hinaus, wo die einzelne Stimme zum vermittelnden Glied wird. Damit ist zugleich der Gedanke der Architektonik zur vollen Wirkung entfaltet, denn diese erfüllt sich in der Verschmelzung von Einzel- und Gesamtdynamik.

Folgt Bach auch im großen und ganzen diesem Prinzip, so darf man immerhin nicht außer acht lassen, daß er sich in einigen Fällen darüber hinwegsetzt und ausgesprochen gegendynamisch schichtet. So wird zum Beispiel das Anfangsthema der sechsten Motette (Beispiel No. 11) mit seiner steil profilierten Aufwärtsbewegung vom Sopran nach den tiefen Stimmen zu exponiert.[11]) Überschichtung von Themen mit vorwiegend fallender Kurve findet sich im «Christe» aus der zweiten Messe.[12])

In einer vierstimmigen Fugenexposition gibt es sechzehn Möglichkeiten der Einsatzkombination. Zwei davon wurden im vorigen be-

---

[8]) So bei G. B. Martini, der in seinem «Saggio fondamentale pratico di Contrappunto fugato» (Bologna 1774) Seite XIII schreibt: ... se il Soggetto dall'Ottava del Tuono fondamentale della Fuga discendeva alla Quinta, si (i. e.: i Maestri) servivano per proporre il Soggetto di una Parte acuta, affinchè poscia la Risposta, la quale discendeva alla Fondamentale, cadesse in una Parte grave.. Ferner: Ogniqualvolta la Proposta dalla Fondamentale ascenda alla Quinta, praticavano, che la Parte grave proponesse il soggetto, affinchè la Risposta, che dalla Quinta doveva ascendere all Ottava, cadesse in una Parte acuta ...

[9]) Vgl. u. a. die Eingangsfugen der Kantaten No. 19, 43, 50, 176; ferner Schlußfuge aus Kant. No. 21; «Alles was Odem hat» aus Kant. No. 190.

[10]) Siehe Kantaten No. 136, 64, 22. In den beiden ersten ist wesentlich das erste Intervall richtungbestimmend für die Einsätze.

[11]) Ebenso auch in Kant. No. 45.

[12]) Beispiel No. 40; weiter auch in Kantate No. 131 (Fuge: «Meine Seele harret»), Kyrie II der Messe No. 2.

handelt. Von den übrigen vierzehn wendet Bach nur die Hälfte an und hier wiederum sind es zwei Stimmkombinationen, die ein unbestreitbares Übergewicht über die andern erhalten, welche dadurch mehr oder weniger zu Ausnahmefällen gestempelt werden. Diese beiden Einsatzfolgen haben als Gemeinsames, daß sie *mit dem Tenor beginnen.* Die häufigere unter ihnen schichtet von dieser Stimme an aufwärts und läßt den Baß als letzte Stimme auftreten (TASB).[13]) Der Baßeinsatz hebt sich immer plastisch aus dem klanglich helleren Gewebe der Oberstimmen ab und schwächt die durch die Schichtwirkung erzeugte Steigerung keineswegs. Die zweite Folge stellt eine Verschmelzung beider Schichtrichtungen dar: je zwei Stimmen, die Unter- und die Oberstimmen vereinigen sich zu einer Gruppe, innerhalb welcher die Unterschichtung herrscht; die Gruppen selber sind übereinander geschichtet (TB SA).[14]) Der entgegengesetzte Fall, Überschichtung je zweier Stimmen, Unterschichtung der Gruppen (AS BT) ist bereits seltener.[15])

Alle diese besprochenen Expositionsschemata lassen sich auf einen Nenner bringen. Es folgen sich nur jene Stimmen, die innerhalb einer der Stimmgruppen (SA und TB) nicht der gleichen Klangfarbenkategorie angehören, das heißt also, daß zum Beispiel auf einen Tenor (als der helleren Stimme der Unterstimmen) nur entweder der Baß oder der Alt (die dunklere Farbe der Unter- bezw. Oberstimmen) folgen darf.

Die nun folgenden Anordnungen, die bei weitem in der Minderzahl bleiben — sie machen nur ungefähr einen Fünftel der vorigen aus — halten sich an diese Regeln nur innerhalb der Expositionshälften (somit also zwischen 1. und 2. Fugenstimme einerseits und zwischen 3. und 4. anderseits); zwischen diesen jedoch besteht Freizügigkeit der Einsätze. Hierher gehört die Exposition ATSB, die sich in der ersten Fuge aus Kantate No. 46 findet. In einigen Chören, die allerdings zum Teil formale Grenzfälle darstellen, tritt die Folge BTSA auf,[16]) ebenso ihre Umkehrung ASTB.[17])

Vollends vereinzelt steht die Themenaufstellung der ersten Fuge der Kantate No. 21 da, die gleich in den beiden ersten Einsätzen Stim-

---

[13]) Vgl. Kantaten No. 17, 47, 80, 104, Kyrie I der H-moll-Messe etc.

[14]) Kantaten No. 40, 75, 105 u. a.

[15]) Kantate No. 102 (Fuge «Du schlägest sie»), ferner Kant. No. 197.

[16]) Vgl. die Eingangsfugen der Kantaten No. 48, 179; Matthäus-Passion No. 59 («Sein Blut komme über uns»).

[17]) Kantate No. 150 («Daß sich meine Feinde nicht freuen»).

men gleicher Lage bringt (ST AB). Diese Ausnahme erklärt sich aber durch die später zu besprechende seltsame Behandlung der Beantwortung, die hier nach gesamtlinearen Gesichtspunkten vor sich geht. Sopran und Tenor einerseits, Alt und Baß anderseits, bilden melodische Einheiten und diese Einheit kommt durch die Verschmelzung gleicher Klangregionen zum Ausdruck.

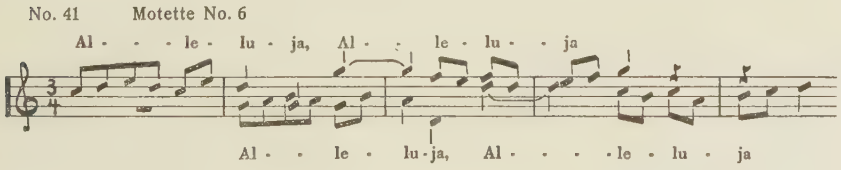
Was die nichtgeschichtete Exposition fünf- und mehrstimmiger Fugen betrifft, so schimmert das vorhin aufgewiesene Hauptschema deutlich durch. Ausnahmslos beginnt auch hier der Tenor; auffallend ist, daß die zwei Soprane meist unmittelbar nacheinander einsetzen.[18])

b) Die Beantwortung

1. Die reale Beantwortung

Es soll sich hier die Untersuchung im wesentlichen auf die Frage konzentrieren, wie weit die Quintbeantwortung das Thema erfaßt und wie Bach in die Tonika zurückleitet. Mit andern Worten: es handelt sich darum, die Umgestaltung der Thematik durch die engere fugentechnische Bedingtheit näher ins Auge zu fassen.

Der einfachste Fall liegt vor, wenn das Thema in der Grundtonart verharrt, ohne den Leitton zu berühren. Die Antwort kann in der Quint erfolgen, ohne daß ein leiterfremder Ton sich hineinmischt:



Diese Melodik, die sich auf wenige Tonstufen beschränkt, kann ihrer — gewollten — Farblosigkeit halber nur für kürzere Themen in Betracht kommen und auch hier zumeist in Verbindung mit gedräng-

---

[18]) Schemata: TA SI SII B: H-moll-Messe «Cum sancto spiritu», wo der zweite Sopran jedoch Scheineinsatz ist.

TB A SI SII: Credo (H-moll-Messe, No. 12); vergleiche daselbst auch das sechsstimmige «Pleni sunt»: TAII SI SII AI BT, wo trotz der Simultaneinsätze in der zweiten Hälfte das Schema durchschimmert.

ter Engführung, die generell ein Ausweichen in andere Tonarten weniger zuläßt.[19])

Alle jene Themen, die nicht in die Dominanttonart ausmünden, sondern innerhalb der Tonika bleiben, können als Ganzes ohne Veränderung der Intervallschritte in die Quint übertragen werden.[20]) Eine Ausnahme bildet die volle Quintbeantwortung des Themas aus Kantate No. 39 «Brich dem Hungrigen dein Brot» (Beispiel No. 23), das aus der Tonika (g-moll) über starke harmonische Ausweichungen in die Dominante führt, die allerdings nicht durch eine Kadenz gefestigt ist. In der Beantwortung wird nun die Wechseldominante (A-dur) erreicht und in dem folgenden Fortspinnungsteil sogar noch zunächst durch ihre eigene Dominante in ihrer Wirkung bestärkt. Wie ist nun diese seltsame beharrliche Fortschreitung im Quintenzirkel, welche in eine von der Tonika weit entfernte Tonart[21]) führt, zu erklären? Ein Blick auf das Thema selber läßt eine wahrscheinliche Deutung zu. Der Ausweichung in entfernte Tonarten, die hier durch die Konturen des neapolitanischen Sextakkords zur Subdominante gekennzeichnet ist, liegt wohl nach damaliger Denk- und Darstellungsweise eine symbolische Bedeutung zugrunde. Das Wort «Elend» hat hier noch den ursprünglichen Sinn von «Fremde» — der ganze Zusammenhang des Satzes: «Und die, so in Elend sind, *führe* ins *Haus*» bestätigt dies unzweifelhaft. Allerdings ist auch hier schon der Begriff der Armut dem Worte beigemischt. Als Symbol des Umherirrens wählte Bach das Schweifen in ferne Tonarten; daher auch die volle Quintbeantwortung, die durch die nachfolgende Fortspinnung noch in ihrer Wirkung erhöht wird.

---

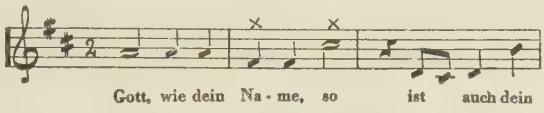
[19]) Vgl. auch das Thema aus dem Einleitungschor der Kantate No. 147, das in der Antwort ohne leiterfremde Töne auskommt. Die Berührung des Leittons der Dominante in der Fortspinnung des ersten Einsatzes wird bei der Beantwortung übergangen.

[20]) Kantaten No. 45 (Beispiel No. 27), No. 145 (Fuge «So wirst du selig»), No. 39 («Alsdann wird dein Licht», Beispiel No. 1).

[21]) G-moll und E-dur stehen im Verhältnis einer Terzrückung, die die Tonartseinheit aufbricht. Die Rückleitung erfolgt denn auch auf diesem kürzesten Weg einer bloßen Rückung, wobei durch den Einschub von A-dur die Rückungswirkung intensiviert wird. Die Abhebung des nun folgenden Themas mit seiner bis in hohe B-Tonarten ausgreifenden Melodik von diesem weit in Kreuztonarten hinein erhitzten Fortspinnungsteil (T. 55/57) könnte nicht stärker sein. Symbolisch wird diese Rückung in eine Linie zu stellen sein mit dem Elends- und Klagemotiv, das gerade in diesem zwischenthematischen Abschnitt voll durchbricht. Siehe Beispiel No. 66.

Das Merkmal der bisher besprochenen Themenbeantwortungen lag darin, daß das Thema als Ganzes in die Quint übertragen wurde, ob nun der Grund dazu in der thematischen Struktur selber oder, wie im letzten Beispiel, außerhalb zu finden war. Die folgenden Beispiele beziehen sich demgegenüber auf *Themen, die durch die Beantwortungstechnik eine melodische Veränderung erfahren,* das heißt die an irgendeiner Stelle von der Quintbeantwortung vorübergehend oder endgültig abweichen. So findet die Beantwortung des Themas Beispiel No. 22 (Kantate No. 171) in der Weise statt, daß zwar der Grundton *d* des Themas regelmäßig in der Quint, der darauffolgende Leitton *cis* aber in der Quart *fis* imitiert wird. Im nächsten Intervall erfolgt dann der endgültige Quintausgleich:

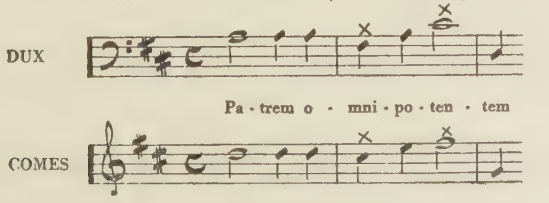
No. 42 Kantate No. 171



Diese Abweichung läßt sich damit begründen, daß das Thema sehr stark und hauptsächlich bis zum Schluß die Tonika ausprägt. Ein übergangsloses schroffes Heraustreten des Leittons der Dominante wäre hier — bereits nach dem ersten Intervall — unorganisch. Das Prinzip, das dieser Erscheinung demnach zugrunde liegt, ist das allmähliche Hineinwachsen in die fremde Tonart. Es bildet eine Parallele zur tonalen Beantwortung, nur daß es sich hier nicht wie dort um ein Wechselverhältnis von Grundton und Quintton handelt, sondern um jenes der *beiden* leitereigenen *Leittöne:* dem Leitton *cis* (zur Tonika) entspricht in der Antwort der Leitton *fis* (zur Subdominante).[22])

[22]) Vgl. Fuge «Wenn aber jener» (Kant. No. 108), wo das Anfangsintervall *e-cis* (das *e* steht für ein *d*, um zunächst den an dieser Stelle stehenden großen Sept-Sprung zu mildern) mit *a-fis* beantwortet wird. Sehr deutlich kommt dieses Prinzip auch in der Fuge «Patrem omnipotentem» (H-moll-Messe) zum Ausdruck.

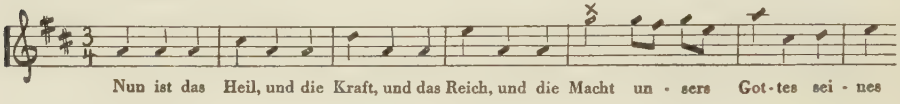
No. 43 H-moll-Messe, «Patrem omnipotentem»



Auch hier setzt sich trotz verändertem Beantwortungssystem (es handelt sich um durchgehend tonale Beantwortung) das Leittonwechselverhältnis durch.

Jene Themen, die gegen ihr Ende zu die Dominante durch deren Leitton scharf ausprägen, erfahren in der Beantwortung dadurch eine Veränderung, daß die Quintimitation dieses Leittons und damit die Wechseldominanttonart vermieden wird. Dies geschieht durch Übergang in die Quartbeantwortung, von der Dominanttonart gesehen also durch eine subdominantische Wirkung, die zur Tonika führt. Beispiel No. 16 (Kant. No. 50) wird folgendermaßen beantwortet:

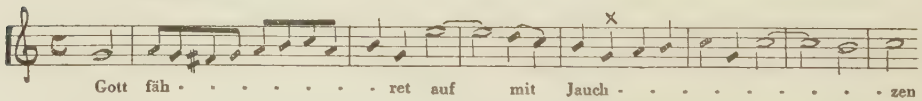
No. 44 Kantate No. 50



Die ersten vier Takte stellen eine reine Quintbeantwortung dar. An Stelle des Oktavvorsprungs im Dux aber steht hier eine kleine Sept. Damit ist in die Quartimitation übergeleitet, die auch im weiteren beibehalten wird. Linear-tonartlich aber geht folgendes vor: Mit dem Ton *g* ist bereits die ganze Dominanttonart umgestürzt und die Tonika hergestellt. Die Beantwortung läßt es gar nicht zu ihrer eigentlichen Festigung durch Leittonwirkung kommen, sondern stellt als Ganzes eine leitereigene Skala vor.[23]) Die Dynamik des Themas erfährt durch diese Wandlung im Grunde eine Steigerung, indem der Septsprung infolge seiner Dissonanzspannung noch stärker hervorsticht als der konsonante Oktavsprung. Die ganze Steigerungskurve rundet sich zudem jetzt zu einer Oktave, was dem Thema eine innere Geschlossenheit verleiht.[24])

Viel unauffälliger wird die Rückleitung aus der Dominante in die Tonika in der Beantwortung von Beispiel No. 6 (Kant. No. 43) vollzogen:

No. 45 Kantate No. 43



Bach benützt die dynamisch unempfindlichste Stelle zwischen zwei Steigerungswellen, um aus der reinen Quinttransposition in die Quart

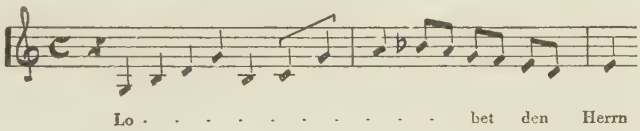
[23]) Ob man hier an kirchentonartliche Beziehungen denken darf, ist schwerlich eindeutig zu entscheiden. Die Beantwortung würde typisch mixolydischen Charakter tragen.

[24]) Ein einfacheres Beispiel dieses Beantwortungstypus liegt in der Fuge «Alles was Odem hat» (Kant. No. 190) vor.

zu gelangen, welche wieder die Anfangstonart (C-dur) herstellt. Der einzige leiterfremde Ton — das *fis* im ersten Ganztakt — wird zudem kaum als solcher bewertet werden können, da er nicht festigenden Charakter hat, sondern in einer typischen Floskel eingebettet auftritt, die hier allerdings noch nicht zum Doppelschlag erstarrt ist.

Fast unmittelbar nach dem Themenbeginn wird die Quartbeantwortung erreicht in der Eingangsfuge der sechsten Motette (Beispiel No. 11):

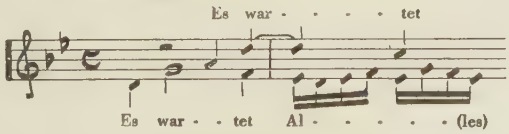
No. 46 Motette No. 6



Die reine Quintimitation umfaßt hier die ersten fünf Töne, dem darauffolgenden Intervall *g—c* im Dux entspricht in der Antwort *c—g* (tonale Beantwortung innerhalb eines Themas). Mit dem Beginn des neuen Taktes setzt die Quartimitation ein, und zwar zunächst mit konsequenter Transposition, die eine volle Ausprägung der Subdominante (F-dur) zur Folge hat. Man kann daher gewissermaßen von einer Quartschichtung (G-dur, C-dur, F-dur) innerhalb des Themas sprechen, eine Erscheinung, die zum mindesten auf eine so kurze Strecke beschränkt bei Bach vereinzelt dasteht.[25])

Alle bisher besprochenen Themen begannen auf dem Grundton, was die reale Beantwortung bedingte. Eine Abweichung von dieser allgemeinen Regel läßt sich in den folgenden Beispielen beobachten. In der ersten kurzen Fuge aus Kantate No. 187 wird das Intervall Quintton-Grundton (*d—g*) nicht, wie zu erwarten wäre, tonal beantwortet, sondern real:

No. 47 Kantate No. 187



Dieser scheinbare Verstoß rechtfertigt sich aus zwei Gründen. Einmal handelt es sich um eine gesteigerte Engführung. Bei solchen geringen

---

[25]) Quartbeantwortung bereits nach dem ersten Intervall findet sich in der Fuge «Muß täglich von neuem» (Kantate No. 71).

Imitationsabständen aber sind gewisse Freiheiten eher denkbar, die im eigentlichen normalen Fugensatz unzulässig wären. Ein wichtigeres Argument aber liegt vielleicht darin, daß hier eine tonale Beantwortung zu «quintig» (im Sinne einer Klangleere) klänge, wohingegen durch die Vorhaltsdissonanz ein farbiges Element hinzutritt. Der zweite Ausnahmefall, in der Fuge des ersten Chors aus Kant. No. 195, findet seine Erklärung in einem andern Grund. Dem thematischen Einsatz geht nämlich in der Exposition jedesmal ein responsorial gedachter doppelchöriger Zwischenruf voraus, der die Tonika deutlich ausprägt und in der Beantwortung regelgemäß in die Quint rückt. Wenn nun das mit dem Quintton ansetzende Fugenthema nicht tonal mit dem Grundton, sondern real mit der Quint des Dominanttons beantwortet wird, so liegt die Begründung dafür in der durch den vorangehenden Chorruf bewirkten tonartlichen Klärung.

2. *Die tonale Beantwortung*

Es ist eigentümlich, daß von den ungefähr achtzig untersuchten vokalen Fugenthemen Bachs nur drei mit dem Intervall *Grundton-Quintton*, also mit einer reinen Quint, beginnen, und daß diesen drei außerdem in satztechnischer Hinsicht schon eine Sonderstellung zukommt.[26]) Zwei davon werden nicht fugenmäßig exponiert, sondern erscheinen in einem homophonisierten motettischen Einbau; es sind dies die Fugen «Wäre dieser nicht ein Übeltäter» (Johannes-Passion, No. 23, damit formal zusammenhängend No. 25) und «Sein Blut komme über uns» (Matthäus-Passion, No. 59). Das dritte Thema findet sich im Chor No. 34 (bezw. No. 50) der Johannes-Passion, der in seiner ersten Fassung zwar fugenmäßig beginnt, wenn auch in höchstgesteigerter Engführung, in der Wiederholung (No. 50) aber ebenfalls zu Beginn homophon umkleidet ist. Mit einer Erklärung, die im rein Technischen stecken bleibt — in dem Sinne, daß die homophone Umkleidung die «Quintleere» aufhebt — kommt man vielleicht hier nicht ganz durch. Nicht zufällig handelt es sich in allen drei Themen um

[26]) Auch in Instrumentalfugen gehören die quintigen Anfänge zu den Seltenheiten (Wohlt. Klavier: I, Fugen 8, 17, 22; II, 7). Die Wiederholung des Anfangstones, wenn sie sich nicht auf allzu viele Töne erstreckt, ist hier melodisch nicht von Belang. Daß Bach eine Fuge nicht mit einer (linear) leeren Quinte beginnen will, dafür liefern die beiden Fugen «Wer an ihn glaubet» (Kant. No. 68) und «Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht» (Kant. No. 46) den Beweis. Beide stehen in *d*-moll, beginnen jedoch statt mit (dem später herrschenden) *d-a* mit *e-a*.

Träger oratorischer Chöre und im engeren Bezirk um Turba-Stellen. Die Grundzüge nun des Charakters der Volksmenge, wie sie Bach auffaßt, sind auf der einen Seite blinde Wut, auf der andern Hohn und Heuchelei. Ist es nun zu kühn, das Phänomen des reinen Quintsprungs, dem hier die Ausdruckgebärde eines «horror» anhaften würde, mit diesem letzteren Begriff in Beziehung zu setzen? Ein Blick auf die Beispiele könnte dies noch bestätigen: Im Moment, wo der Spott voll durchbricht, nämlich im Chor No. 34 der Johannes-Passion («Sei gegrüßet, lieber Judenkönig»), tritt auch der Quintschritt ins volle Licht: die homophone Verhüllung fällt weg.[27])

Viel zahlreicher — sie machen ungefähr ein Viertel der Gesamtzahl aus — sind nun die *Themen, welche mit dem Intervall Quintton-Grundton beginnen.* Da in der Beantwortung hier nach dem ersten Intervall bereits die Quintimitation erreicht wird, läuft der Ausgleichungsprozeß stets in einfachster Weise ab.

Im Wesen der tonalen Beantwortung liegt es aber, nicht nur das Anfangsintervall tonartlich zu vereinheitlichen, sondern darüber hinaus das zentralisierende Prinzip auch auf entsprechende Intervalle im *Themen-Innern* und auf jene Melodiezüge auszudehnen, in welchen das Verhältnis Grundton-Quintton auch ohne unmittelbaren Zusammenhang deutlich herausspringt. Hierher gehören zunächst jene Themen, deren Anschwungsmotive über Dreiklangskonturen gebaut sind, wie Beispiel No. 9 (Kant. No. 176).[28]). Die tonale Beantwortung vollzieht sich hier im dritten Intervall. Auf diatonischem Wege berührt

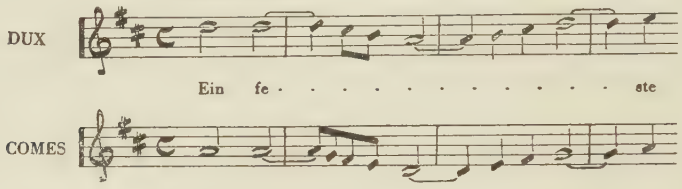
---

[27]) Aus diesem Grunde würde sich die sonst kaum erklärliche Verschiedenheit der ersten Takte in den Chören No. 34 und 50 erhellen, indem der Text des letzteren («Schreibe nicht der Judenkönig») das Symbol nicht mehr in seiner vollen Deutlichkeit verlangt. Eine starke Stütze dürfte außerdem diese Hypothese in der Beantwortungstechnik des durchfugierten 5. Verses der Eingangsfuge Kant. 80 finden. Das Anfangsintervall Grundton-Quint bei «Der alte böse Feind» geht zwar auf die Lutherische Melodie zurück, aber die durchgehende Wahrung dieses Quintsprunges in allen Stimmen, die Vermeidung der tonalen Beantwortung (die zum Beispiel etwa im ersten Vers streng angewandt wird) ergeben eine Betonung des Quintenzirkels, wie sie in dieser Schärfe einzig dasteht. Faßt man diese Erscheinung tonsymbolisch im erwähnten Sinne auf, so würde die Potenzierung der linearen leeren Quinte zu einem Symbol Satans als des Urvaters aller Lüge und Verstellung.

[28]) Ebenso die Themen der Fugen «Daß er meines Angesichtes Hilfe» (Kant. No. 21), «Der Herr hat Gut's an uns getan» (Kant. No. 119). In allen Fällen geht Bach auf gleiche Weise vor: die Terz des Dreiklangs bleibt unverrückt. Akkordzerlegung über eine Oktav hinweg wird meist nicht tonal beantwortet: Motette No. 6 (siehe Beispiele No. 11 und 46); Wohlt. Klav. I, 10.

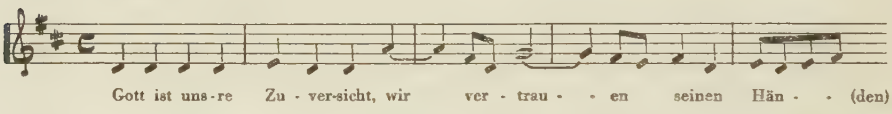
vom Grundton aus die Quinte das erste Thema der Fuge «Ein' feste Burg» (Kant. No. 80), dessen Antwort durch fast unmerkliche Hinzufügung eines Tones das Verhältnis Quintton-Grundton herstellt:

No. 48 Kantate No. 80



Wie stark Quint- und Grundton innerhalb der Themen funktionell herausragen, das ist letzten Endes davon abhängig, wie Bach selbst dieses Kräftespiel auffaßt. So zeigt das der Eingangsfuge aus Kantate No. 197 entnommene folgende Thema eine deutliche Grund-Quintton-Schärfung:

No. 49 Kantate No. 197



Trotzdem erfolgt die Beantwortung an der entscheidenden Stelle in der Quint.

Bei jenen *Themen, die mit dem Quintton beginnen, ohne nachher den Grundton besonders auszuprägen,* stellt sich die Frage, wie aus der tonal geforderten Quartbeantwortung in die Quintimitation übergeleitet wird. Der einfachste und zugleich häufigste Fall ist der Ausgleich mit dem ersten Intervallschritt. So wird der Dominantton *c* aus Beispiel No. 45 (Kant. No. 40) nach der Regel tonal mit dem Grundton *f*, die folgende Unterterz *a* mit der Untersekund *e* beantwortet und damit bereits die Quintimitation erreicht.[29])

Ist jedoch das erste Intervall ein charakteristisches, das heißt dem Thema lebensnotwendiges, wird der Quintausgleich verschoben, damit das Thema durch die Beantwortung seiner einmaligen Gestalt nicht verlustig gehe. Die Antwort von Beispiel No. 8 läßt den Sextsprung zu Anfang unverändert und schreitet erst darauf unmerklich in die Quintimitation.[30])

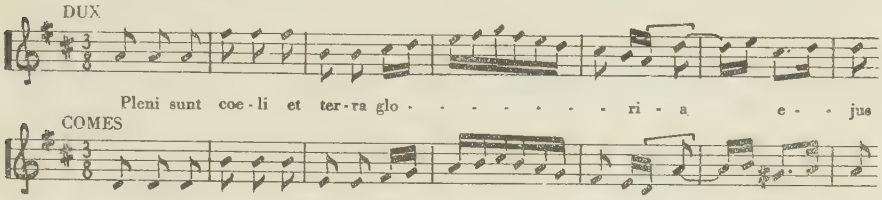
---

[29]) Vgl. die Fugen zu Anfang der Kantaten No. 25, 182 u. a.

[30]) Ebenso ist die Oktave in Beispiel No. 7 dem Thema wesentlich.

Nicht immer erfolgt der Quintausgleich schon in der ersten Themenhälfte. So ist er in der Fuge «Pleni sunt coeli» (H-moll-Messe) ganz an den Schluß hinausgeschoben:

No. 50 H-moll-Messe, «Pleni sunt coeli»



In der Antwort entspricht regelgemäß der Quintton *a* tonal dem Grundton *d*; diese Quartimitation aber hält sich bis in den fünften Takt hinein, wo der Sprung *a—d* nun tonal *d—a* beantwortet und damit der Quintausgleich geschaffen wird. Dieser Aufschub findet seine Begründung wohl darin, daß die dem Thema zugrunde liegende (durch die Sext im zweiten Takt zwar unterbrochene, aber in ihrer Spannung gesteigerte) diatonische Welle, von *a* bis in die kleine Sept *g* und wieder zu *a* zurück, durch eine Veränderung der Intervalle in ihrer Geschlossenheit empfindlich gestört worden wäre. Bach wählte auch hier, wie fast überall, zum Übergang aus tonaler in reale Beantwortung die unempfindlichste Stelle; einen Wellentiefpunkt (also einen Spannungstiefpunkt).[31]) Zugleich liefert dieses Beispiel erneut den Beweis dafür, wie selbst tief im Themeninnern die Wechselbeziehung Quint-Grundton zur Auswirkung kommen kann. Von hier bis zur *vollen Quartbeantwortung* ist es nur ein Schritt. Der Quintausgleich vollzieht sich in diesem Fall erst im Kontrapunkt, der in den meisten Fugen dieses Typus zum zweiten Thema verfestigt ist. Durch diese subdominantische Imitation wird automatisch die Tonika erreicht, so daß sich eine fortspinnende Übergangs- und Rückmodulationspartie erübrigt.[32])

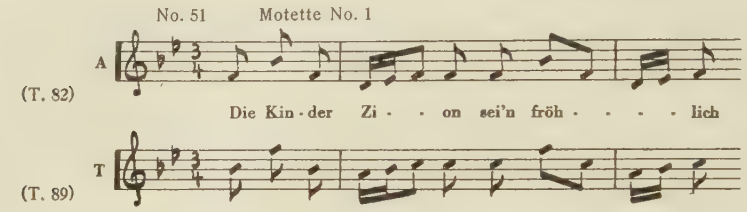
3. *Unregelmäßige Beantwortung*

Betrachtet man Beispiel No. 24, so fällt auf, daß das Thema scharf die Dominanttonart (F-dur) ausprägt. Die volle Quartbeant-

[31]) Ein ganz analoger Fall liegt in der Fuge «Lobe den Herrn» (Kant. No. 69, T. 46 ff. des Einleitungschors) vor.

[32]) Zum Beispiel Kant. No. 68 «Wer an ihn glaubet»; «Patrem omnipotentem» (H-moll-Messe).

wortung stellt in der zweiten Fugenstimme (Alt) die Tonika her. Der nun folgende Themeneinsatz (dritte Fugenstimme, Tenor) bringt nicht etwa, wie es der Brauch ist, die Wiederholung der ersten Fugenstimme, sondern antwortet tonal der zweiten:



Das heißt also: erst die *zweite* Stimme ist als *Dux* zu werten, der zuerst einsetzenden fällt die Funktion zu, aus der im vorangehenden Chorsatz erreichten Dominanttonart in die Tonika überzuleiten.[33])

Noch um einen Grad gesteigert erscheint diese *Verschiebung des Verhältnisses* von *Dux* und *Comes* in der Exposition der Fuge «Der du Joseph hütest» (Kantate No. 104). Hier steht der beginnende Tenor in der Tonart der Wechseldominante (A-dur). Nach zweimaliger voller Quartbeantwortung (Alt: D-dur; Sopran: G-dur) ist die Tonika G-dur in der dritten Fugenstimme hergestellt, worauf die vierte normal in der Quint antwortet.[34])

Quint- und Quartschichtung. Es liegt im Wesen der Exposition, daß das Zentrum des tonartlichen Geschehens die Tonika bleibt und eine Ausweichung in ferne Tonartsbezirke vermieden wird. Die Wiederaufnahme des Themas in seiner ursprünglichen Gestalt durch die dritte Fugenstimme bildet das Korrektiv, das jeden tonartlichen Sonderinteressen entgegentritt. Dieser dritte Einsatz bedeutet also einen neuen Beginn; die Beziehung zur nachfolgenden Stimme, der zweiten Antwort, ist stärker als diejenige zur vorhergehenden, die ihrerseits an den ersten Einsatz gebunden ist. Um die tonartliche Einheit sicher-

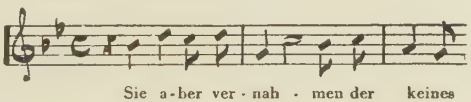
---

[33]) Ebenso in: «Cum sancto spiritu» (H-moll-Messe); Fuge «Sie werden aus Saba alle kommen» (Kant. No. 65).

[34]) In diesem Zusammenhang können auch die gelegentlich erwähnten Sekund-Verschiebungen des Anfangstons der ersten Fugenstimme, die durch die vorher herrschende Tonart bestimmt werden, eine Erwähnung finden. Es handelt sich um folgende Chöre: «Denn der Herr hat mich» (Kant. No. 46), «Wer an ihn glaubet» (Kant. No. 68), «Er tröstet und stellet» (Kant. No. 134, Schlußchor, T. 208 ff.; *a* statt *g*), «Ihr Gerechten, freuet euch» (Kant. No. 195; *e* statt *d*). Es entsteht dadurch zunächst die irreführende Meinung, als ob das Thema in der Dominante stünde.

zustellen, entsteht gewissermaßen eine Naht, eine Umbruchstelle, welche die ganze Exposition — wenn man lediglich die thematischen Stimmen in Betracht zieht — in zwei einander genau entsprechende Hälften trennt. Es ist dies der einzige Ort der Fuge, wo sich ein stärkeres Hereinspielen des Wiederholungsprinzips feststellen läßt, das allerdings durch das steigernde Element der Stimmverdichtung durchkreuzt wird. Folgen nun die einzelnen Einsätze sich durchgängig in Quint- oder Quartbeantwortungen, so fällt die Zweiteiligkeit der Exposition weg und die tonartliche Einheit wird geopfert. Bach wendet dieses Steigerungsmittel in der Exposition sehr selten an. *Quintschichtung* findet sich in der Fuge «Sie aber vernahmen der keines» (Kant. No. 22). Das Thema bleibt ganz in den Konturen der Tonika (g-moll), ohne diese jedoch durch Leittonwirkung zu festigen, eher ist durch den Sprung *g*—*c* mit dem starken Akzent auf dem letzteren Ton eine subdominantische Tendenz zu spüren:

No. 52 Kantate No. 22



Diese tonartliche Struktur läßt nun zum vornherein eine dreifache Quintschichtung zu, ohne dabei aus dem Tonikabereich entscheidend herausgedrängt zu werden. Um eine vollständig leitereigene Quintschichtung zu erreichen, genügt, das erste Intervall (und damit auch den 4. Ton) von der dritten Fugenstimme an zu vermindern (kl 3 statt gr 3). Dies erfolgt nun bereits, ohne daß hiezu ein Anlaß ersichtlich wäre, in der zweiten Fugenstimme, wodurch der einzige leiterfremde Ton (*as*) in diese Exposition hineingerät. Rein tonartlich geht diese kaum über eine normale Exposition hinaus, die Forderung nach Zentralisation in der Tonika ist auch hier erfüllt.

Eine *Quartschichtung* dagegen liegt in der Fuge «Sind Blitze, sind Donner» (Matthäus-Passion, No. 33) vor. Die Vermeidung entfernter Tonarten führt hier zu einer andern Lösung: von der dritten Stimme an werden die Kreuztonarten nicht etwa verlassen, wie es die strenge Quintimitation erfordern würde, sondern beibehalten, indem das Thema nun in Dur auftritt. Erster und letzter thematischer Einsatz stehen zueinander im Verhältnis der Paralleltonart. Auf diese Weise ist auch hier der tonartliche Zirkel innerhalb der Exposition geschlossen.

Sonderfälle. Die Beantwortung in der übermäßigen Quint, die dem Thema der Fuge «Deß sich wundert alle Welt» (Kant. No. 61) zukommt, findet ihre Begründung in der ungewöhnlichen melodischen Struktur dieses Themas, das mit der Mollterz beginnt, eine Vereinzelung, die sich durch die Tatsache erklärt, daß die Melodie einem Choral entnommen ist. Die Antwort erfolgt in der Durterz der Dominante. Quint- und Grundtonart bilden also auch hier die Angelpunkte der Imitation.

In einigen Expositionen treten noch andere Intervallabstände als Quint und Quart auf. So steht in der Fuge «Daß sich meine Feinde nicht freuen über mich» (Kant. No. 150) die dritte Stimme zur vorhergehenden im Oktavverhältnis. Der tonal bedingten Quartbeantwortung im ersten Stimmenpaar steht eine Quintbeantwortung im zweiten Expositionsteil gegenüber (erste Töne der Einsätze: 5. 1. 1. 5). Die Oktav in der Mitte stellt das Verhältnis Dux-Comes um und bringt damit eine Art Spiegelsymmetrie mit sich.[35])

Viel unregelmäßiger auf den ersten Blick scheint die Exposition der Fuge «Schauet doch und sehet» (Kant. No. 46) zu sein. Je zwei Stimmen sind hier durch Engführung zu einem Paar vereinigt. Das Tonartsverhältnis ist das folgende:

d-moll (To) — g-moll (Subdo)[36]): A-dur (Do) — d-moll (To)

Das heißt also, die zweite Expositionshälfte kann in ihrer Ganzheit als Antwort zur ersten aufgefaßt werden, denn sie steht zu diesem in Quintabstand. Die durch die Engführung geschaffenen Stimmenpaare stellen somit auch beantwortungstechnisch ein geschlossenes Ganzes dar.[37]) Durch diesen Vorgang wird die tonartliche Geschlossenheit der Exposition gewahrt, die letzte Stimme nimmt die Tonika wieder auf, Anfang und Ende berühren sich. Dieses letzte Prinzip läßt sich auch in der vom formalen Standpunkt einer Sonderklasse zugehörenden Fuge «Ich elender Mensch» (Kant. No. 48) beobachten. Takt 30 beginnt die eigentliche Exposition. Nach zweifacher Sextschichtung stellt die letzte Stimme in tonaler Beantwortung das Thema in seiner An-

[35]) Dieser Symmetrie aber stellen sich sogleich zwei Hemmnisse entgegen: Der ungleiche Abstand der Stimmen unter sich und die unmittelbar anschließende fünfte (instrumentale) Stimme. Oktavabstand zwischen 2. und 3. Einsatz finden wir auch im Credo (H-moll-Messe, No. 12).

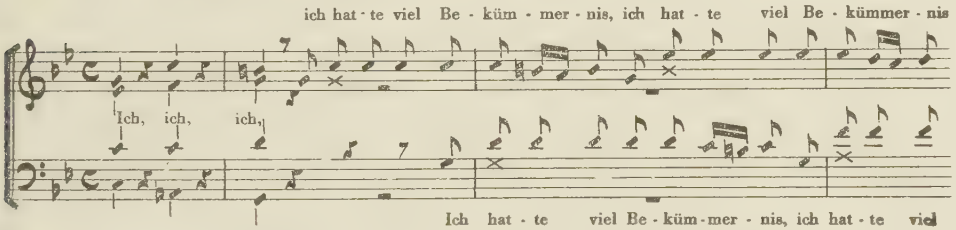
[36]) Übrigens verstärkt diese subdominantische Beantwortung den früher (S. 49) gekennzeichneten «passiven» Charakter des Themas.

[37]) Im «Qui tollis» (H-moll-Messe, No. 8), das eine Überarbeitung dieser Fuge darstellt, sind Beantwortung und Stimmenfolge beibehalten.

fangsgestalt wieder her. Jede Zweiteilung der Exposition ist hier aufgehoben.[38])

Vor ein neues Problem stellt uns die Fuge «Ich hatte viel Bekümmernis» (Kant. No. 21). Auch hier, wie in Kant. No. 46, verschärft die Engführung je zweier Stimmen die Zweiteiligkeit der Exposition. Aber diesmal werden nicht die beiden Expositionshälften funktionell-tonartlich zueinander in Beziehung gesetzt, sondern nur die zweite und dritte Fugenstimme, die im Quintverhältnis stehen. Im übrigen regiert hier jedoch ein anderes Prinzip. Die paar ersten Takte dieses seltsamen Chores mögen zum besseren Verständnis angeführt werden:

No. 53 Kantate No. 21



Das erste Intervall (*g*—*c*) des eigentlichen Themas verliert hier seine sonst stets betonte tonartliche Bedeutung, die sich normalerweise durch eine folgende tonale Beantwortung kundgibt. Indem die zweite Stimme (Tenor) mit *g*—*d* antwortet, entsteht eine *Überschichtung* des Tons *c* um eine Sekunde. Dieser Vorgang wiederholt sich noch einmal im dritten und vierten Takt, dem Sprung *g*—*d* folgen abwechslungsweise im Sopran und Tenor *g*—*es* und *g*—*f*. Mit dem dritten Einsatz des Themas beginnt ein Neuansatz, der die Intervallschritte der zweiten Stimme in Quintimitation aufnimmt; die hinzutretende letzte Stimme führt die Überschichtung weiter. Die Anfangsintervalle der Einsätze, die sich in der ersten Expositionshälfte von der Quart sukzessive in die Sept gespannt hatten, steigern sich in der zweiten von der Quint in die Oktave. Die Höhepunkte beider Stimmen einer Engführungsgruppe aber verbinden sich zu einer ununterbrochenen, diatonisch ansteigenden Linie. Diese Exposition stellt somit ein *Kompromiß* zwischen *tonartlicher Vereinheitlichung* (die in der Quintbeantwortung zwischen Einsatz 2 und 3 zum Ausdruck kommt) und

[38]) Wohl ähnlich ist die Beantwortungsordnung in der Fuge «Sondern der Geist selbst vertritt uns» (Motette No. 2) zu verstehen. Die fünfstimmige Exposition zeigt folgendes Intervallschema: 4, 7, 4, 4, was eine Wiederaufnahme der Anfangstonart in der letzten Stimme zur Folge hat.

einer *melodischen Steigerungsanlage* dar, die sich sowohl auf die Melodieführung der *einzelnen Stimmen*, wie auch auf die durch die Stimmenverschmelzung vollzogene *gesamtlineare Bewegung* bezieht.

B. Die Durchführung

Hat die Untersuchung der Expositionstechnik uns schon vor eine Reihe von Fragen gestellt, so steigert sich bei der Betrachtung der Durchführung nicht nur die Zahl, sondern teilweise auch die Schwierigkeit der Probleme. Dort hält sich der schaffende Künstler auf jeden Fall innerhalb einer gewissen Grenze. Läßt er auch auf einer Seite einige Freiheit zu, so befolgt er gleichzeitig doch wieder auf einer andern die Regel.[39]) In ganz anderem Maße aber wächst nun die Gestaltungsfreiheit, sobald die Themenaufstellung beendet ist. Schon die relative Regelmäßigkeit der Abstände, die wir in den Expositionen beobachten konnten, wird nun meist als Prinzip aufgegeben, ebenso das Festhalten an der tonalen Einheit und im engen Zusammenhang damit oft das reguläre Beantwortungssystem. Aber diese Merkmale sind zum Teil nur die Folgeerscheinung einer Umordnung der Gruppierung, indem sich die einzelnen Themeneinsätze nun nach andern Gesichtspunkten zu Gruppen verbinden, als dies in der Exposition der Fall war. Vor allem fällt jetzt die absolute Norm der *vollzähligen* Stimmenbeteiligung dahin. Oft schließen sich weit *mehr* thematische *Einsätze* zu einer *Gruppe* zusammen, als *Stimmen* vorhanden sind, oft aber kommt es zu *unterzähligen* Durchführungen, als deren gar nicht so seltener Extremfall die «Einzeldurchführung», an und für sich eine contradictio in adjecto, betrachtet werden kann. Freilich darf die Gefahr nicht übersehen werden, die sich gerade hier aus einer kategorischen Anwendung gewisser, von außen hineingetragener Begriffe ergeben könnte. Die Unmöglichkeit einer Gruppierung ist bei Bach oft als bewußtes Prinzip anzuerkennen, und es wäre völlig sinnlos, in allen Fällen eine Zwangsgruppierung durchsetzen zu wollen.

Eine Untersuchung der Durchführungstechnik wird aber trotz dieser Einschränkung als eigentlichen Kern das Gruppenproblem herauszustellen haben. Dabei wird das Streifen formaler Fragen nicht zu

---

[39]) Man beachte diesbezüglich zum Beispiel die streng tonale Beantwortungstechnik in der satztechnisch aus der Regel fallenden Exposition des Chors «Sein Blut komme über uns» (Matthäus-Passion, No. 59).

umgehen sein, wenn auch hier, wie im vorigen Kapitelteil, das Technische in den Vordergrund gerückt werden soll. Dem Kapitel «Form» aber, zu welchem dieser Abschnitt somit einen Teil des Rüstzeuges liefert, bleibt die Hineinbeziehung der gewonnenen Einzelheiten in Gesamtzusammenhänge vorbehalten.

Kriterien zur Gruppenbildung

a) Abstand der thematischen Einsätze

Es bildet eine notwendige Folge der Lösung der polyphonen Kräfte aus ihrer Zügelung in der straff geordneten Exposition, wenn die Themeneinsätze in den Durchführungen sehr oft nicht mehr in Abständen erfolgen, die einer gewissen Gesetzmäßigkeit unterliegen. Vor allem wird, je *stärker* das eigentlich *Fugenmäßige* in einem Vokalwerk überwiegt, unter den einzelnen Durchführungen selber die durchgehende *Beibehaltung* des *gleichen Abstandschemas* zu *vermeiden* gesucht. Nach zwei Richtungen kann sich eine solche Veränderung vollziehen: Die ursprünglichen Abstände werden kleiner, es kommt zur Engführung des Themas; oder aber sie dehnen sich, größere oder kleinere nichtthematische Strecken schieben sich zwischen einzelne Themeneinsätze.

Die thematische Verdichtung, wie sie in der *Engführung* zutage tritt, bildet ein Element des Zusammenschlusses, gewissermaßen sogar dessen äußerlichste Versinnbildlichung. Wo die Engführung in Durchführungen auftritt, läßt sich demnach mit ziemlicher Bestimmtheit eine Einsatzgruppe bilden. Als polyphones Steigerungsmerkmal finden wir sie hauptsächlich in der zweiten Fugenhälfte.[40])

Weit schwieriger wird die Frage der Gruppierung bei außerordentlicher *Dehnung des Abstandes*; das heißt also, wo thematische Einsätze gewissermaßen auf weiter Strecke isoliert stehen. Der Abstand allein wird zwar nicht immer als entscheidendes Kriterium herbeigezogen werden dürfen. Es kann sein, daß eine solche alleinstehende thematische Stimme, wenn der Abstand nicht allzu beträchtlich ist, beantwortungstechnisch und tonartlich zu einer späteren oder früheren Stimme oder Gruppe gehört. Es kann aber auch sein, daß sie nicht

---

[40]) Vgl. H-moll-Messe: Kyrie II, Durchf. II (T. 35/43), III (T. 55 ff.); Credo, Durchf. II (T. 53 ff), wo die Verdichtung durch Simultaneinsatz (SII/A) und Augmentation (B) gesteigert ist. Ferner: Kant. No. 64, Eingangschor, Durchf. II (T. 69/81).

nur tonartlich, sondern auch durch eine Cäsur von allem Vorhergehenden und Nachfolgenden getrennt ist. Treten jedoch ins Große gewachsene Fortspinnungsteile dazwischen, wird von vornherein auch ein tatsächlich vorliegender Zusammenhang in Tonart und Beantwortung außer Spiel gelassen werden müssen.

Isolierte «Einzeldurchführungen» sind nun etwas derart häufiges in den Vokalfugen, daß sich eine nähere Betrachtung rechtfertigt. Sie sind in gewissem Sinne — vom Thema aus gesehen — der Gegenpol zur thematischen Verdichtung. Wie diese, nur noch ausschließlicher, treten sie gegen den Schluß der Fuge auf. Geht nämlich die Entwicklung einer großen Zahl von Fugen auf eine offene oder verschleierte Auflösung der Thematik hinaus, so wird die zunehmende Isolierung der thematischen Stimmen als die direkte Folge dieses Gesamtstrebens zu betrachten sein. Nirgends ist eine solche stufenweise sich vollziehende Schrumpfung der thematisch verfestigten Substanz deutlicher zu sehen, als in den beiden Teilen der Fuge Kyrie I (H-moll-Messe), wo sich beide Male der Aufrollung des Themas noch zwei Durchführungen anschließen, von denen die erste zwei Oberstimmen, die letzte den vollständig isolierten Baß umschließt. Daß dieser zur ersten Durchführung gerechnet werden könnte, schließt sich — trotz des tonalen Zusammenhangs — durch die riesige Distanz aus, die von der Fortspinnung ausgefüllt wird und die den letzten Baßeinsatz zu etwas durchaus Selbständigem stempelt. Diese Selbständigkeit müßte jedoch gar nicht erst aus der Weite des Abstands gefolgert werden. Betrachten wir alle isolierten Einsätze, so ergibt sich, daß sie ausnahmlos die beiden *Außenstimmen* betreffen. Diesen aber kommt innerhalb der Satzstruktur eine ganz bestimmte Aufgabe zu. Thematische Einsätze im Sopran oder Baß sind, rein strukturell betrachtet — also abgesehen von ihrer spezifischen Stimmlage — infolge der Funktion der Umgrenzung, die ihnen zufällt, schärfer verdeutlicht als die Mittelstimmen. Nur sie konnten eine bewußt isolierende Stellung einnehmen, wenn nicht überhaupt die Bedeutung eines thematischen Einsatzes ganz abgeschwächt werden wollte. Unter keinen Umständen durfte dies beim letzten Auftreten des Themas geschehen. Dabei ist die Wirkung jeder der beiden Stimmen eine grundverschiedene. Wird bei isolierten Baßeinsätzen die Polyphonie kaum wesentlich gestört[41]) —

[41]) Eine zeitweilige, besonders an den Anfängen erfolgende Zusammenraffung der Oberstimmen im Sinne eines Aussetzens der Bewegung will lediglich als themenverdeutlichendes Mittel und weniger als polyphone Entspannung empfunden werden. Vgl. H-moll-Messe, Kyrie I, Takt 65.

schon rein satztechnisch reizt die Ausschaltung einer möglichen Fundamentwirkung zur Wahrung des linearen Strömens — so dringt bei Soprandurchführungen sehr häufig die entgegengesetzte Tendenz durch. Mit der Oberherrschaft dieser Stimme, die als Thementrägerin einer «isolierten Gruppe» doppelte Wichtigkeit erlangt, verbindet sich gerne eine Wandlung des Satzbildes in der Richtung zu homophoner Ballung der Stimmen. Der Zusammenhang beider Merkmale findet seine Erhellung in dem Hinweis auf das monodische Prinzip, das in seiner ursprünglichen Schärfe eine Stimme verselbständigte, unter gleichzeitiger Vereinfachung des Satzes. Ihre Einordnung in den innern Formablauf der Fuge gewinnt diese Erscheinung damit, daß gegen den Schluß zu eine Vereinfachung der Struktur in einer großen Zahl von Vokalfugen als ein Steigerungssymptom auftritt. Die Parallele dazu in der Instrumentalfuge finden wir in der Hinwendung zu toccatenartigen Figuren und Akkorden.[42])

b) Stimmfolge

Bei der Untersuchung der Exposition haben sich eine Anzahl Typen ergeben, die mit Vorliebe wiederkehren. Es wird uns vor allem hier zu beschäftigen haben, ob zwischen den Stimmfolgen der einzelnen Durchführungen und der Exposition Beziehungen bestehen. Zum vornherein ist zu sagen, daß die Einsatzordnungen nicht auf eine regelmäßige Abwechslung der Dux- und Comes-Funktion in den ein-

[42]) Am deutlichsten prägt sich wohl die isolierte Soprandurchführung in der Fuge «Gott, wie dein Name» (Kant. No. 171) aus, wo der letzte Einsatz des Themas (Takt 58 ff.) durch sukzessive Homophonisierung unterstrichen wird. Deutliche Ansätze dazu lassen sich in der übrigens auch sonst stark von vertikaler Strebung durchsetzten Fuge «Patrem omnipotentem» (H-moll-Messe, No. 13, Durchf. II, T. 64 ff.) beobachten. Ganz und gar ist die solistische Tendenz hervorgehoben beim letzten Sopraneinsatz (T. 85 ff.) aus der strukturell und formal eigentümlichen Fuge «Laß deine Ohren merken» (Kant. No. 131, Schluß des Eingangschors). Der Chorsopran, zunächst nur vom Continuo unterstützt, wird erst in der zweiten Themenhälfte von den vokalen Unterstimmen akkordlich begleitet. Vollständig homophon, wenigstens in der ersten Hälfte und was den reinen Vokalsatz anbelangt, ist die vom Sopran bestrittene zweite Durchführung der Schlußfuge aus Kant. No. 21 («Lob und Ehre», T. 47 ff.). Rein vokal gesehen, ergibt sich hier eine nicht nur durch weitgesponnene Zwischenspiele, sondern auch tonartlich völlig isolierte Einzeldurchführung. Faßt man instrumentale und vokale Fugierung als eine Einheit, so bildet diese Durchführung den Schlußeinsatz und Höhepunkt der mit Takt 39 anhebenden instrumentalen Engführung. Für diese Ansicht wird insbesondere der Quintaufbau dieser Entwicklung sprechen (C, G, d).

zelnen Stimmen Rücksicht nehmen, wenigstens ist dieses Prinzip nicht als leitend in den Vordergrund gerückt und tritt zum Teil nur als Folgeerscheinung wichtigerer Tendenzen auf. Eine solche ist die *spiegelbildliche Einsatzfolge*, die in der Weise zu verstehen ist, daß zum Beispiel einem aufsteigenden Schichteinsatz in der Exposition eine Unterschichtung in der ersten Durchführung folgt.[43]) Ist hier durch die Vollzähligkeit der Stimmen die Frage der Gruppierung im Zusammenhang mit der Schichtung meist gelöst, so muß sie bei einer Sonderklasse dieses Einsatzsystems offen gelassen werden. In Fugen, die sich auf doppelchöriger Grundlage entwickeln, vollzieht sich die allmähliche Einbeziehung aller Stimmen in ein (meist zuletzt bloß fünfstimmiges) Ganzes dadurch, daß die letzte Stimme der Exposition des 1. Chors bereits die entsprechende Stimme des 2. Chors in die Fugierung hineinreißt; diese Doppelstimme wird dann zur ersten Fugenstimme des Doppelchors. Es entsteht das Bild einer Einsatzwelle, die eine Gruppierung verunmöglicht. Beide Schichten haben einen gemeinsamen Berührungspunkt.[44])

Ihre wichtigste Ausprägung erhält die spiegelsymmetrische Einsatzfolge da, wo ihre architektonische Wirkung das formale Geschehen mitbestimmt. So läßt sich in der Fuge «Der Herr hat Gut's an uns getan» (Kant. No. 119) vom Hauptthema aus eine symmetrische Anordnung feststellen. Der Überschichtung in der Exposition entspricht die Unterschichtung in der zweiten, letzten Durchführung (T. 37 ff.). Dazwischen liegt eine durch Simultaneinsatz gekennzeichnete «konzentrierte» erste Durchführung. Die eigentliche Symmetrie aber wird

---

[43]) Vgl. Kant. No. 19, Eingangsfuge; ferner «Schauet doch und sehet» (Kant. No. 46), zwischen Durchf. I und II (ebenso in der Überarbeitung «Qui tollis» der H-moll-Messe). Noch deutlicher in: «Sie haben ein härter Angesicht» (Kant. No. 102), Exp. und Durchf.

[44]) Zur Verdeutlichung möge das folgende Stimmfolge-Schema dienen: SI, AI, TI, BI/II, TI/II, AI/II, SI/II. Vgl. Fuge «Die Kinder Zion» (Motette No. 1), Kant. No. 195 («Dem Gerechten muß das Licht»). Diese Idee spielt wohl auch in die fünfst. Fuge des Einleitungschors aus Kant. No. 31 herein. Die Exposition beginnt im ersten Sporan, SII und A folgen, worauf der T übergangen, dann aber vom Baß aus durch alle Stimmen hinaufgeschichtet wird. Eine Trennung von Exposition und Durchführung ist nur gewaltsam möglich und entspricht nicht der Intention dieses Chors, der auch sonst stark fugenfremde Elemente in sich trägt (z. B. notengetreue Wiederholung der ganzen Fugenpartie). Eine gewisse Ähnlichkeit mit diesem Sondertypus hat auch die Einsatzfolge des 2. Kyrie aus der Messe in A-dur. Die Exposition schichtet vom Baß zum Sopran, dem ein Einsatz in der Flöte folgt mit nachheriger Unterschichtung durch ATB.

hier durch zwei Erscheinungen gestört: die zweite Durchführung ist nicht auch zugleich expositionsmäßig gebaut, das heißt der Satz verdichtet sich nicht aus Ein- zu Vollstimmigkeit. Zum andern folgt der letzten Durchführung die Schlußausspinnung des zweiten Themas, wodurch dieser Teil gegenüber der Exposition eine Steigerung erfährt.

Einen weiteren Schritt in dieser Richtung stellen jene Fugen dar, in denen sich eine mehr oder weniger deutliche oder verschleierte Zweiteiligkeit äußerlich darin kundgibt, daß die beiden Teile spiegelsymmetrisch geschichtet sind, wobei nun auch die den zweiten Teil einleitende Durchführung in ihrem Satzbild der Exposition völlig entspricht.[45]) In der Fuge «Patrem omnipotentem» (H-moll-Messe) finden wir solche Tendenzen zu symmetrischer Gestaltung, die hier — vom Hauptthema aus gesehen — beinahe voll spiegelbildlich genannt werden kann, wie aus dem folgenden Einsatzschema hervorgeht:

Teil I { Exposition: BTAS (Überschichtung)
1. Durchf.: B

Teil II { 2. Durchf. (expositionsmäßig): SATB (Unterschichtung)
3. Durchf.: S

Jeder Stimme des einen Teils entspricht an der gleichen Stelle des andern Teils ihre spiegelbildliche Ergänzungsstimme. Trotz dieses starken Hereinspielens des statischen Symmetrieprinzips bestimmt dieses doch nicht ausschließlich die Form dieser Fuge. Den Anschluß an die dynamische Gestaltungsweise vollzieht sie, indem hier über alle symmetrisch gehaltene Themenanordnung hinweg der polyphone Linienstrom immer intensiver hinwegstreicht.[46])

Es fragt sich nun, ob nicht auch schon durch die Stimmanordnung selbst eine gewisse Steigerung erzielt werden kann. In einigen wenigen Fällen scheint eine solche Absicht durchzuschimmern. So könnte der mit einer — wenigstens auf vier Stimmen sich erstreckenden — Überschichtung beginnende zweite Teil des Kyrie I (H-moll-Messe, No. 1, T. 81 ff.) als eine Verdichtung der schichtenden Elemente

[45]) Darüber näheres im letzten Abschnitt dieses Kapitels.

[46]) Ein ähnlicher Vorgang spielt sich in der Fuge «Laßt uns jauchzen» (Kant. No. 16) ab. Hier ist einerseits die Trennung der beiden Teile, zwischen die sich die Baßarie schiebt, schärfer, anderseits kommt eine Steigerung im Teil II gegenüber I darin zum Ausdruck, daß die Themeneinsätze gehäufter sind. Auch hier liegt spiegelsymmetrische Schichtung vor.

aufgefaßt werden, die zu Beginn der Exposition bereits zum Teil vorliegen.[47])

Daß aber dieser formalen Funktion der Schichtung höchstens eine nebensächliche Bedeutung zufällt, geht schon daraus hervor, daß die Reihung gleicher Schichtwirkungen in den Vokalfugen nichts allzuseltenes ist.[48]) Im Chor No. 54 der Johannes-Passion folgen sich sogar vier Schichteinsätze nacheinander, wovon die zwei ersten (Durchf. III/IV) in der Richtung Sopran-Baß, die zwei letzten (Durchf. V/VI) in der entgegengesetzten Richtung. Diese Wiederholungen gleicher Stimmfolgen, die zu den Merkmalen antifugaler Tendenzen zählen, beschränken sich übrigens ausschließlich auf Schichteinsätze.

Abgesehen von diesen auf Symmetrie und Wiederholung beruhenden Durchführungsarten läßt sich von der Einsatzordnung aus nur noch ein bestimmter Typus herausbilden. Es wurde schon im vorigen Abschnitt bei der Untersuchung der «Einzeldurchführung» auf ihr Vorkommen an den Fugenschlüssen oder wenigstens in deren Nähe hingewiesen. Die *Schlußdurchführungen* weisen in der Tat nun ein ziemlich einheitliches Bild auf, indem hier die Außenstimmen überwiegen. Jene Einzeldurchführungen bilden nur einen Sonderfall dieser allgemeinen Erscheinung. Typisch ist, daß diese Schlußdurchführungen unterzählig sind, in sehr vielen Fällen sich auf Sopran und Baß beschränken.[49]) Dieses Hervortreten der Randstimmen am Schluß, auf dessen Ursache schon oben hingewiesen wurde, läßt sich auch dort beobachten, wo keine Gruppierung möglich ist, ja wo das Fugenprinzip stark von Gegentendenzen durchsetzt ist.[50])

---

[47]) Ebenso in der Fuge «Alsdann wird dein Licht» (Kant. No. 39), deren zweiter Teil (T. 166 ff. «und die Herrlichkeit») mit einer Schichtung beginnt, als ein architektonisches Steigerungsmittel neben die melodische Verlebendigung tritt.

[48]) Vgl. Kant. No. 21, Fuge «Lob und Ehre», Exp. und Durchf. I; ebenso Kant. No. 176; ferner Kant. No. 187 «Wenn du ihnen gibest», Durchf. II/III (T. 83, bezw. T. 95). Hierher gehört auch die Wiederholung des Expositionsschemas in der 1. Durchf. der Fuge «Et in terra pax» (H-moll-Messe, No. 4, T. 120 ff., bezw. T. 143 ff.). Es liegt tatsächlich Unterschichtung vor, die letzteinsetzende Stimme (S II) nimmt, wie meist in den fünfst. Fugen, eine Sonderstellung ein, die sich schon in der Exposition durch die abweichende Beantwortungstechnik, die sie erfährt, kennzeichnet.

[49]) Zum Beispiel H-moll-Messe, Kyrie II, Durchf. III (T. 54 ff.); Kant. No. 21 «Daß er meines Angesichtes» (T. 69 ff.), ebenda in der Schlußfuge «Lob und Ehre» (T. 55 ff.) u. a.

[50]) So in Kant. No. 136, 1. Chor, letzte Einsätze, T. 40 ff.: BBBS; Kant. No. 79, Fuge «Er wird kein Gutes mangeln lassen», T. 113: SB (Th. in Umkehrung);

c) Beantwortung

Es kann sich hier keineswegs darum handeln, das ganze Problem der Beantwortung in den Durchführungen aufzurollen, umso weniger, als es hier gegenüber der Exposition weit weniger wichtig ist, *wie* im einzelnen Fall die Beantwortung erfolgt, als vielmehr, *ob* sie überhaupt erfolgt. Zudem wurde bereits im vorigen Kapitel die Bachsche Technik ausführlich erläutert, so daß Wiederholungen nicht hätten vermieden werden können. Das Folgende soll sich demnach auf die Untersuchung zweier Fragen beschränken, die für die Durchführungen von Belang sind: 1. Wie weit kann sich die Lösung der in der Exposition gegebenen technischen Fesseln im Verlauf der Fuge im Beantwortungssystem auswirken? 2. Inwiefern spielt die Beantwortungstechnik bei der Gruppierung mit?

Innerhalb des Quint-Quart-Beantwortungsverhältnisses, dessen normale Anwendung selbstverständlich überall auch in den Durchführungen anzutreffen ist, läßt sich die als Quint- bezw. Quartschichtung bezeichnete Sonderart in einigen Fugen feststellen.[51]) Eine noch im Rahmen des engeren tonalen Kreises bleibende Imitation ist die Oktavbeantwortung, wie sie zum Beispiel zweimal nacheinander in der zweiten Durchführung des ersten Themas der Fuge «Dazu ist erschienen» (Kant. No. 40; T. 46 bezw. T. 47), oder durch drei Stimmen geschichtet in der letzten Durchführung der Fuge «Nimm, was dein ist» (Kant. No. 144, Eingangschor, Takt 54 ff.) auftritt.[52]) In beiden Beispielen, im ersten im höheren Grade als im zweiten, läßt sich die Oktavbeantwortung mit der hier stattfindenden Verdichtung der Einsätze zu Engführungen begründen. Dazu kommt noch im zweiten Falle das offensichtliche Bestreben, am Fugenschluß die Tonika unmißverständlich wieder herzustellen, was durch das dreimalige Wiederholen des Themas auf der gleichen Stufe bewirkt wird.

Was über eine Imitation in Quint, Quart oder Oktav hinausgeht, ist nicht mehr als Beantwortung im engeren fugentechnischen Sinne

---

Matthäus-Passion, No. 59 «Sein Blut komme über uns», T. 11 ff.: BS usw. Interessant ist ferner, daß dieses Prinzip zuweilen bis zu bloßen thematischen Andeutungen Geltung hat, wie zum Beispiel in No. 34 der Johannes-Passion, wo im dritt- und zweitletzten Takt das Thema in beiden Außenstimmen angedeutet erscheint.

[51]) Kant. No. 75, Durchf. I (T. 82 ff., Quartschichtung); Kant. No. 16 («Laßt uns jauchzen», T. 53 ff.); Kant. No. 46, 1. Fuge, Durchf. I/II (T. 30 ff. bezw. T. 44) u. a.

[52]) Vgl. Kant. No. 131, Fuge «Meine Seele harret» (T. 23 ff., Engführung T/S).

zu bezeichnen. Die Hinwendung in *freiere Imitationsarten*, die damit gegeben ist, bedeutet im Grunde nichts anderes als das noch auf thematischem Boden erfolgende Freierwerden polyphoner Kräfte, was gerade in Engführungen, wo dieses Symptom am besten zu beachten ist, gelegentlich zu einer Satz- und Melodiestruktur führt, die verwandte Züge mit den Imitationsformen jener Perioden trägt, welche der Vorgeschichte der Fuge zugehören. Die interessanteste dieser Imitationsarten ist *die Sekundüberschichtung*, die wir als gestaltendes gesamtmelodisches Prinzip im ersten Chor der Kant. No. 21 gefunden haben. Im Credo (H-moll-Messe, No. 12) findet sich eine Stelle, wo sich die Themeneinsätze zweier Stimmen ebenfalls zu einer unmittelbar erfaßbaren Linie zusammenschließen.[53]) Wo sich diese Sekund-Imitation im normalen Einsatzabstand vollzieht, entsteht eine Mischform der Sequenz, die sich von der eigentlichen strengen Sequenz nur dadurch unterscheidet, daß sie sich auf zwei verschiedene Stimmen und zum Teil auf zwei Höhenlagen verteilt. Ein Beispiel dafür bietet die Fuge «Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht» (Kant. No. 105, die Takte sind vom Beginn des Chors aus gezählt), wo das Takt 103 im Tenor einsetzende Thema Takt 108 eine Stufe tiefer (aber eine Sept höher liegend) vom Alt imitiert wird.[54])

Der letzte Schritt zur *vollen thematischen Sequenz*, die sich auf ein und dieselbe Stimme bezieht, also nicht mehr unter den Begriff Imitation fällt, setzt schon ein weitgehendes Eindringen von Tendenzen zu monodischer Selbständigkeit und Übergewicht einzelner Stimmen voraus.[55])

Von der noch übrigbleibenden *Terz-* (bezw. Sext-) *Imitation* ist zu sagen, daß sie wohl am seltensten anzutreffen ist. Die in der Doppelfuge «Wir danken dir Gott» (Kant. No. 29) vorkommende vierfache Terzüberschichtung des zweiten Themas (Takt 38/46: SATBS) bildet

---

[53]) Takt 24/26. Dem auf *e* beginnenden Einsatz des zweiten Soprans folgt in Engführung der erste Sopran eine große Sekund höher. Vgl. Johannes-Passion, No. 25, Takt 10/12, wo der Sopran den Baß ebenfalls um eine Sekund überhöht.

[54]) Daß es sich hier um thematische Einsätze handelt, geht trotz der anfänglich abgeänderten Gestalt schon daraus hervor, daß sich mit dem T und A die im Takt 93 im Sopran beginnende Durchführung II (Takt 98 folgt der Baß) zu einer vollzähligen ergänzt. Es kann allerdings nicht geleugnet werden, daß der in Frage stehende Teil (Takt 103/113) schon durch die ostentative Sequenzierung im Sopran und auch durch das Verschleiern des Themas stark zwischenspielartigen Charakter aufweist.

[55]) Vgl. Kant. No. 136, 1. Chor (siehe oben S. 76, Anmerk. 50).

daher eine Ausnahme, auch wenn man die Tatsache in Betracht zieht, daß bei Themen zweiten und dritten Grades die Beantwortungstechnik meist freier als bei Hauptthemen ist.

Diese Stelle ist zugleich auch ein Beispiel dafür, wie sich durch gleiche Imitation die Einsätze zu einer Gruppe zusammenschließen. Wo wir Quart- oder Quintschichtungen begegnen, da wird auch in den meisten Fällen die Frage der Gruppierung durch diese Beantwortungstechnik gelöst sein. Dabei soll noch einmal auf die Einschränkung, die schon früher gemacht worden ist, hingewiesen sein, daß die Beantwortung als Kriterium der Gruppenbildung nicht in allen Fällen herbeigezogen werden darf, namentlich dann nicht, wenn sich zwischen zwei Einsätzen, die wohl scheinbar im Beantwortungsverhältnis stehen, weite Fortspinnungsstrecken hinziehen, die einen unmittelbaren Zusammenhang höchstens rein theoretisch zulassen würden. Das Wesen der Beantwortung aber drückt sich eben darin aus, daß die *Wechselbeziehung deutlich* in Erscheinung tritt.

d) Tonart

Größere Bedeutung für den formalen Aufbau kommt der Frage nach den Tonartsverhältnissen in den Durchführungen zu. Es versteht sich von selbst, daß im folgenden nur die *lineare Tonart*[56]) der thematischen Stimmen berücksichtigt ist, und hier wurden wiederum, da Mehrdeutigkeiten im polyphonen Melodiestil häufig sind, jeweilen die Haupttendenz oder der tonartliche Angelpunkt als richtunggebend betrachtet.

In einer Reihe von Fugen wird das tonartliche Schema der Exposition streng beibehalten. Meist handelt es sich dabei um solche Chöre, die auch sonst einen durchsichtigen, einfacheren Aufbau besitzen, wie zum Beispiel die Fugen «Der Herr hat Guts an uns getan» (Kant. No. 119) oder «Er segnet das Haus Israel» (Kant. No. 196). In der seltsamen Fuge «Daß er meines Angesichtes Hilfe und mein Trost sei» (Kant. No. 21), wo sich ununterbrochen und in stets gleichbleibendem Abstand fünfzehn Themeneinsätze auf Singstimmen und Instrumente verteilt folgen, wird kein einziges Mal der Wechsel von Tonika und Dominante gestört. Auch in größeren Chören stellt die

[56]) Darunter wird die Tonart verstanden, die das Thema rein melodisch, unabhängig vom gleichzeitigen Zusammenklang, ausprägt. Es kann somit der Fall eintreten, daß lineare und vertikale Tonart nicht zusammenfallen.

erste Durchführung nicht selten tonartlich eine Wiederholung der Exposition dar.[57])

Wohin führt nun ein Überschreiten des ursprünglichen Tonika-Dominant-Bezirkes? Lassen sich in diesem Punkte gewisse Gemeinsamkeiten beobachten? Dazu ist zu sagen, daß wohl Grundströmungen nicht zu verkennen sind, diese jedoch beständig durch die individuellen Formtendenzen der einzelnen Fuge durchkreuzt werden. Ganz allgemein gefaßt läuft in *Durtonarten* die *tonartliche Richtung* von der Exposition aus *zunächst mehr* nach der *Schichtung* von *Oberquinttonarten* hin, während meist erst der *Schluß* in *subdominantische Bereiche* führt. In diesem Ausgleich entgegengesetzter Tendenzen, der zwar nur selten voll und klar durchbricht,[58]) ist man versucht, das Sichtbarwerden einer jener mannigfach sich äußernden Strebungen nach dem rätselhaften, begrifflich nicht faßbaren Gleichgewichtszustand zu suchen, das jedem vollkommenen Werk erst die innere Notwendigkeit verleiht.

Die Tonart, die als erste über den Kreis der normalen Exposition hinausgeht, ist die zweite Stufe, die mit der Dominante im Quintverhältnis steht. Für Fugen mit Dur-Tonika ergeben sich zwei Möglichkeiten: Entweder wird das Thema Note für Note um eine Quint aus der Dominante transponiert und kommt somit in die Wechseldominanttonart zu stehen, oder aber es wird auf eine genaue Quintimitation zugunsten einer leitereigenen Anwendung der zweiten Stufe verzichtet. Ist dort die Macht der Tonika gewissermaßen gebrochen, so wird hier die Beziehung zu ihr noch gewahrt. Bei Bach wirkt die Grundtonart nach der Exposition immer noch nach, während er meist erst später nach Wechseldominanten führt, wenn es überhaupt dazu kommt.[59])

Mit dieser Wendung in die Oberquint der Dominante wird in Durtonarten der Schritt in den Mollbezirk getan, der nun dadurch zur

---

[57]) So in den Fugen «Lob und Ehre» (Kant. No. 21, Schlußchor), «Mein Alter sei wie deine Jugend» (Kant. No. 71), «Vor dir wird kein Lebendiger gerecht» (Kant. No. 105).

[58]) Vgl. Motette No. 1, Schlußfuge «Alles was Odem hat», wo sich der zweiten Durchführung (T. 60/78) mit den Tonarten der Quintschichtung die dritte Durchführung mit der Quarttonart entgegenstellt (T. 78/90).

[59]) Die zweite Stufe tritt ausnahmsweise auch schon in der Exposition in der fünfst. Fuge «Et in terra» (H-moll-Messe, No. 4, T. 120 ff.) auf. Die ersten vier Stimmen bilden eine normale Exposition, die fünfte Stimme (S II) sondert sich zwar nicht durch Abstandsänderung, wohl aber durch tonartliche Vereinzelung ab, indem sie die letzterreichte Dominante in der Quint imitiert.

vollen Auswirkung gebracht wird, daß sich die zweite Stufe mit der *Parallele* verbindet, die mit ihr im Quintverhältnis steht.[60]) Dieser durch die Quintschichtung hier aufgezeigte innere Zusammenhang der Paralleltonart mit dem tonartlichen Kreis der Exposition liegt natürlich keineswegs stets so schematisch vor. Der Bezirk der Parallele zeigt sich nicht zuletzt schon dadurch als ein autonomes, zu formaler Bedeutung gesteigertes Kraftfeld, daß die fugentechnisch unmittelbare, in der normalen Beantwortungstechnik liegende Beziehung zur Exposition fehlen kann. Dem Problem kommt man näher und umfaßt damit auch zugleich die Frage der *Durparallele* in *Molltonarten*, wenn man die Bildung zweier polarer Zentren annimmt, von denen das erste, die Tonika, die ganze Exposition — und oft auch darüber hinaus die erste Durchführung — beherrscht, das zweite hingegen die *Parallele* darstellt, die meist um die *Fugenmitte* zum *Strahlungskern* wird, der alle Themeneinsätze seiner Umgebung zu sich in Beziehung setzt. Damit ist zugleich die Frage der Gruppierung vom tonartlichen Standpunkt aus beleuchtet. Denn wo die Tonart zum entscheidenden Kriterium des Gruppenprinzips wird, wird es sich eben hauptsächlich um solche Strahlungsbezirke handeln.[61]) In formaler Hinsicht lehnt sich die Berührung der Parallele in der Fugenmitte an das tonartliche System der dreiteiligen Arie an (To Par To). Aber daraus allein auf eine etwaige dreiteilige Form dieser Fugen zu schließen, würde das vielfache Kräftespiel, das eine Fugenform meist darstellt, verkennen heißen.

---

[60]) Vgl. u. a. «Pleni sunt coeli» (H-moll-Messe) 1. Durchf. (T. 87/104) Tenor *e*-moll (Stufe II), SI *h*-moll (Parallele).

[61]) Vgl. «Confiteor» (H-moll-Messe, No. 19) Takt 51/ca. 62 ist als eine Gruppe vom vorhergehenden zu sondern. Tonika ist *fis*-moll. Die Parallele A-dur wird hier zum tonalen Zentrum, um das sich deren Subdominant- und Dominanttonart sammelt.

Zur Durparallele in Molltonarten: Hier kann die Parallele auf streng beantwortungstechnischem Wege nur durch dreifache Quartschichtung erreicht werden, also durch eine subdominantische Fortschreitung, die zumeist in der ersten Hälfte der Fuge vermieden wird. Sie ist weniger häufig anzutreffen als die Mollparallele in Durtonarten. Dagegen sind auch hier Ansätze zu Oberquintschichtungen nach der Exposition zu beobachten: Kyrie I (H-moll-Messe), wo sich auf den letzten Baßeinsatz (To) gleich die Do und Stufe II anschließen (T. 45 ff.: B/SII/SI). Es beleuchtet dies von einer andern Seite die eigenartige Sonderstellung des letzten Gliedes dieser Exposition, das gewissermaßen (auch rein abstandsmäßig) bereits zur 1. Durchführung gehört. Vgl. ferner Kant. No. 46, Fuge «Denn der Herr hat mich», wo ebenfalls nach der Exposition, diesmal allerdings instrumental, die zweite Stufe folgt. Der Auftakt täuscht zunächst eine Wiederaufnahme der ersten Fugenstimme vor (Einleitungschor T. 92/98).

Die Vorliebe Bachs für *subdominantische Wendungen* kurz vor Schlüssen äußert sich in verschiedener Weise. Am einfachsten liegt der Fall in der schon oft zitierten Schlußfuge der Kant. No. 21, wo der vorletzte Einsatz (Sopran, T. 55 ff.) eindeutig in der Quarttonart steht.[62]) Vereinzelt steht der ganz in der Subdominante verlaufende letzte hauptthematische Einsatz (allerdings in der Umkehrung!) der Fuge «Nun ist das Heil» (Kant. No. 50, T. 111 ff.). Dagegen wird in den Eingangschören der Kantaten No. 105 und 176 beim letzten Auftreten des Themas (Kant. No. 105, T. 122, Baß; Kant. No. 176, T. 40 ff., Sopran) der subdominantische Anfang durch eine Wendung in die Dominante «immunisiert». Daß die Hinwendung zur Tonart der vierten Stufe schon vor dem eigentlichen Schlußteil zu einem leitenden Prinzip werden kann, dafür ist gerade die letzterwähnte Fuge ein Beispiel. Nach der Exposition folgt eine Durchführung (T. 20/34, BTAS), die von der Tonika über Dominante und Subdominante zur Subdominante der Subdo führt.[63])

Eine der kühnsten tonartlichen Entwicklungen der thematischen Einsätze im Bereich der subdominantischen Schichtung finden wir in der ersten Durchführung der zweiten Fuge des Eingangschores aus Kant. No. 46 («Denn der Herr hat mich...», T. 67 ff.). Als Gruppierungsproblem bietet die Durchführung (T. 102/124, TABS) keine Schwierigkeiten. Abgesehen davon, daß sie durch deutliche Cäsuren eingerahmt ist (T. 102 und T. 124), läßt die vollzählige Beteiligung der Stimmen an den Einsätzen und die durchgängige Gleichheit der Abstände keinen Zweifel an der Zusammenfassung der vier Einsätze zu einer Gruppe zu. In diesen normalen Rahmen spannt sich nun das bunteste tonartliche Farbenspiel, das sich denken läßt. Es wurde schon früher auf die außerordentliche melodische Struktur dieses Fugenthemas hingewiesen, die sich in einem für Bach ungewöhnlichen Eindringen leiterfremder Töne manifestiert. Dieser bereits im Thema liegende Charakter des Fortstrebens aus der Tonika kommt hier in der ersten Durchführung zur eigentlichen Entfaltung.[64]) Über die Dominante *a*-moll wird in Quartbeantwortung die Tonika *d*-moll berührt, dann aber durch Terzimitation tief in *b*-Tonarten hinein, nach *f*-moll

---

[62]) Ebenso Kant. No. 19 (Sopran, T. 31).

[63]) *c*-moll, *g*-moll, *f*-moll, *b*-moll. Ähnliches auch in der 3. Durchf. der Fuge «Wenn du ihnen gibest» (Kant. No. 187; T. 95/106, SATB).

[64]) Es ist dies also der gleiche Vorgang, den wir in der Fuge «Brich dem Hungrigen dein Brot» (Kant. No. 39; siehe S. 58) beobachten konnten, nur bezog er sich dort bereits auf die Exposition, die allerdings die ganze Fuge ausfüllt.

ausgewichen (*f*-moll ist dreifach geschichtete Subdominante von *d*-moll). Im letzten Themeneinsatz, der zum vorigen im Verhältnis der Sekundüberschichtung steht, wird die Subdominante und damit wieder der Anschluß an den Quint-Quartkreis der Tonika erreicht. Mit dem Anfangs- und Endpunkt dieser Durchführung — Dominante und Subdominante — sind zudem die Gegenpole der tonartlichen Entwicklung der Fuge im allgemeinen bezeichnet. Von einer tonartlichen Willkür, welche die Gruppierung sprengen könnte, kann also hier, trotz außergewöhnlicher Beantwortungsverhältnisse, keineswegs die Rede sein.

Wenn vorhin gewisse subdominantische Einflüsse bei letzten Einsätzen aufgedeckt wurden, so muß demgegenüber mit aller Deutlichkeit betont werden, daß in der überwiegenden Zahl von Fugen zuletzt immer die Tonika (hie und da in engster Verbindung mit ihr die Dominante) wieder hergestellt ist. Als dem Träger des tonartlichen Gerüstes fällt der Thematik die Rückordnung in den Anfang und die Schließung des tonartlichen Kreislaufs zu.

c) Cäsuren

Wichtiger noch in ihrer formalen Bedeutung als die tonartlichen Richtlinien erweisen sich die vertikalen Einschnitte, ob sie sich nun durch mehr oder weniger deutlich im polyphonen Strom hervortretende Kadenzen, durch kürzere oder längere instrumentale Zwischenspiele oder durch ganze Einschübe fugenfremder Teile kennzeichnen.

1. *Kadenzen.* Diese der Vokalfuge immanente Tendenz, die lineare Kontinuität zeitweise durch vertikale Elemente viel einschneidender zu durchbrechen, als es in der Instrumentalfuge gemeinhin geschieht, soll hier nur in Beziehung zum Gruppenproblem untersucht werden. Als rein satztechnische Frage gehört sie in den Untersuchungsbereich der Auseinandersetzung des linearen Satzes mit der Homophonie, und als selbständiges Formelement wird sie ihre nähere Beleuchtung in anderem Zusammenhang erfahren. Diese Selbständigkeit läßt sich vorausgreifend am besten dahin definieren, daß *Kadenzeinschnitte* und *Gruppenschlüsse*, und auch die Schlüsse einzelner Einsätze, *nicht zusammenfallen* müssen. Damit ist auf die eingeschränkte Bedeutung dieser vertikalen Eingriffe für die Bestimmung von Gruppen im Sinne der Fugendurchführung hingewiesen. Eine Kadenz kann somit nur die nachträgliche Bestätigung einer bereits aufgezeigten

Gruppierung bringen. Wo sie innerhalb einer solchen auftritt, muß sie als Element eines der autonomen Formverläufe angesehen werden, die neben dem in der Zusammenfassung der Einsätze zu Gruppen sich manifestierenden Prozeß die Fuge beherrschen.

Es liegt keineswegs im eigentlichen Wesen der Fuge, die dem polyphonen Prinzip zuwiderlaufende vertikale Stimmballung, als welche die Kadenz erscheint, mit den Gruppenschlüssen zusammenfallen zu lassen. Gerade die Durchkreuzung linearer und vertikaler Triebkräfte steigert die innere Spannung. In der Vokalfuge, die durch ihre Bindung an das Wort gleichsam gehemmt, nur in wenigen kühnen Vorstößen zu einer Polyphonie gelangt, welche die letzten Folgerungen des linearen Stils zieht, behält die Homophonie stets mehr Gewicht als in der Instrumentalfuge, was vielleicht auch mit der Rücksicht auf die Sänger zusammenhängt. Wir werden daher öfters Gruppen antreffen, die mit einer Kadenz schließen. Zunächst wird dies im Zusammenhang mit einer andern Erscheinung stehen, welche die besondere Bedeutung des Gruppenabschlusses wieder aufzuheben scheint. Wenn nämlich die Kontrapunkte bei endlich verlaufenden Themen mit diesen gleichzeitig abschließen,[65]) so werden tatsächlich soviel Einschnitte entstehen wie Themeneinsätze. Durch verschiedenartige Überbrückung bewirkt jedoch Bach eine Abstufung der Cäsuren und ihrer Schärfe in dem Sinne, daß die *letzte Kadenz* der *Gruppe* — mag sie nun gleich nach dem letzten Themeneinsatz oder, wie gewöhnlich, erst nach einer kleinen Fortspinnungspartie stehen — *am schärfsten* ausgeprägt ist. So können wir zum Beispiel in der ersten Durchführung der Fuge «Dein Alter sei wie deine Jugend» (Kant. No. 71), die von Takt 9 bis Takt 19 anzusetzen ist, viererlei Arten von Kadenzen feststellen. Die erste und schwächste finden wir an den Schlüssen der 1. und 3. Fugenstimme (erste Achtel der Takte 11 und 15). Abgesehen davon, daß die eigentlichen Kadenzschritte dem Continuo zufallen, kommt es in den Vokalstimmen zu keinem einheitlichen Abschluß, indem beide Male eine Stimme (B bezw. A) bereits mit dem Gegenthema in den Schlußakkord eingreift. Die zweite Form (T. 13) stellt bereits einen schärferen Einschnitt dar. Auch hier fehlt der typische Kadenzschritt im Baß, wohl aber sondert sich der Schlußakkord vom nachfolgenden Neubeginn, denn das zweite Achtel im Alt stellt keine Brücke her. Umgekehrt verhält es sich im 17. Takt, wo Abschluß und Neuansatz ineinander verzahnt sind, dafür aber im

[65]) Siehe unter Themenstaffelung, S. 98 ff.

Baß auch zum ersten Mal die kadenzierenden Fundamentschritte auftreten. Der letzte Einschnitt (T. 19) aber ist zugleich auch der schärfste, weil hier das vertikale Element fast völlig zum Durchbruch gekommen ist.

2. *Instrumentale Zwischenspiele und vokale Einschübe.* Ähnliches wie im letzten Beispiel können wir auch in der ersten Durchführung (T. 59/69) der Fuge «Daß er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist» aus Kant. No. 21 feststellen. Aber hier begegnet uns ein neues Mittel der Trennung. Exposition und erste Durchführung sind durch ein instrumentales Zwischenspiel voneinander geschieden. Man kann nun sagen, daß gerade in diesem Beispiel das volle Aussetzen des Chors auf eine längere Strecke die Fuge gar nicht zum Stillstand bringt, weil diese vom Instrumentalkörper weitergeführt wird. Streng genommen könnte man hier, aufs Ganze blickend, also von einem zeitlichen Unterbruch der Entwicklung absehen. Nun wird aber in vielen Chorfugen die Gesamtfugierung — die vokale und instrumentale — zu einem vorläufigen Abschluß gebracht und durch Einschub von Chorstellen meist einfacherer Setzweise oder von solistischen Partien, denen neue Sprachsätze oder der Fugentext zugrunde liegen können, von der späteren Wiederaufnahme der Fuge getrennt. Das bedeutet nichts anderes, als daß ein der Kontinuität des linearen Strömens völlig entgegengesetztes Prinzip zur Herrschaft gelangt, jenes nämlich, das innerhalb der Fugierung schon zu Kadenzansätzen führen kann und auch sonst sich in der Vokalfuge oft stark und eindeutig äußert, das wir als das vertikale Prinzip erkannten. Das Auseinanderfallen in Gruppen ist eine unmittelbare Manifestation der Homophonie.

Die Frage, um die es hier geht, ist nun die: Wie verhalten sich diese zeitlich getrennten Fugenteile zum Durchführungsprinzip? Dabei gehen wir vom rein vokalen Standpunkt aus und ziehen auch jene Fugen herbei, die, wie die angeführte aus Kant. No. 21, in den instrumentalen Zwischenspielen die Fugierung weiterführen.[66]) Viel stärker, als es eine bloße Kadenz tun kann, trennt dieses zeitweilige Aussetzen der Stimmen die Durchführungen voneinander. Zusammenschlüsse zu Einsatzgruppen über den Stillstand hinweg sind kaum als möglich zu denken. Die Neuansätze beginnen in den meisten Fällen wie eine

[66]) Chor und Instrumentalkörper sind hier in einer an venezianische Doppelchörigkeit gemahnenden Technik einander gegenübergestellt. Jede Klanggruppe wird selbständig eingeführt, der Schluß vereinigt sie. Der Zerfall in Gruppen steht also hier in engstem Zusammenhang mit dem strukturellen Aufbau.

Exposition, das heißt die Stimmen setzen nacheinander mit dem Thema ein. Die Verselbständigung der einzelnen Teile kann zuweilen so weit gehen, daß jeder von ihnen den Charakter einer scheinbar in sich geschlossenen kleinen Fuge erhält.[67]) Am seltsamsten äußert sie sich dort, wo zum Beispiel dem zweiten Fugenteil bei gleicher Thematik ein neuer Sprachsatz zugrunde gelegt wird.[68]) Alle diese Erscheinungen, mögen sie auch noch so weit von der Fuge im strengsten Sinne abrücken, dürfen jedoch keineswegs über die Tatsache hinwegtäuschen, daß sich die einzelnen Teile auch über die stets vorausgesetzte thematische Zusammengehörigkeit hinaus zu einem Ganzen zusammenschließen, welches seine Erhellung letzten Endes von der Fuge aus finden muß. Der Fugengedanke liegt hier überall vor, aber er ist gleichsam übersponnen und oft fast völlig überdeckt von andern formalen Tendenzen, deren Ursprung teils in textlicher Bedingtheit, teils in reinmusikalischen Vorgängen zu suchen ist.

Fragen wir nun, wenn wir die einzelnen Teile als zu einer Einheit verschmolzen betrachten, inwiefern diese von einer normalen Fuge abweicht, so wird rein technisch das Hauptmerkmal in dem schon erwähnten *expositionsmäßigen Neuansetzen* liegen. Es wäre müßig, darüber zu streiten, ob man eine solche «Pseudo-Exposition» zur so und sovielten Durchführung stempeln soll oder nicht. Ihrer Stellung nach ist sie beides: Neuansatz, Exposition, und, bezogen auf den vorangegangenen Teil, Durchführung. Diese Bezogenheit äußert sich meist auch — und zwar negativ — in der Stimmanordnung, die nie identisch mit jener der Exposition ist, und in der Tonart, indem Parallele und Dominante bevorzugt werden.[69]) Von einer Wiederholung der Exposition kann unter keinen Umständen die Rede sein.

---

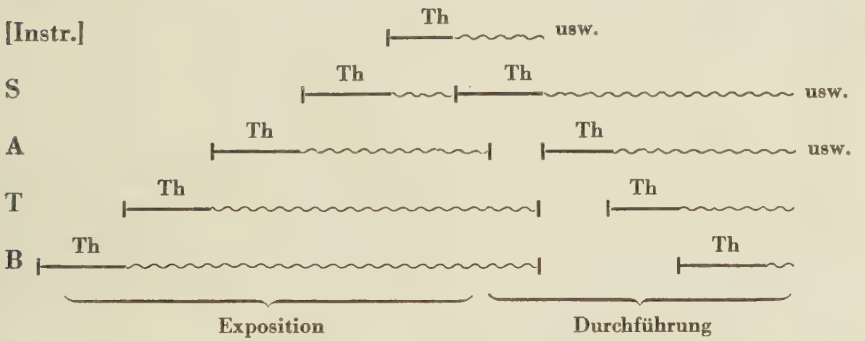
[67]) Zum Beispiel H-moll-Messe, Kyrie I, 1. Teil (T. 30/72). Der isolierte Baßeinsatz ist ein fast untrügliches Merkmal eines Fugenschlusses. Einzig, daß er in der Dominante steht, läßt auf ein Provisorium schließen.

[68]) Vgl. Kant. No. 39, Fuge «Alsdann wird dein Licht» (2. Teil: «Und die Herrlichkeit»); Kant. No. 43 «Gott fähret auf» (2. Teil: «Lobsinget») u. a. m.

[69]) Wo der zweite Teil in der gleichen Tonart beginnt, wie zum Beispiel in Kant. No. 45 (T. 186 ff.), wird eine Wiederholung durch Veränderung des Abstandes (Engführung) vermieden. Wiederholungen in dieser Kategorie von Fugen kommen vor — ausschließlich hier — aber bezeichnenderweise nie an den Teilanfängen. Sie sind stets mehr oder weniger verschleiert! Siehe S. 192. Zur Vollständigkeit seien noch folgende Beispiele angeführt: Kant. No. 103, Eingangschor (Doppelfuge) und Kant. No. 16 «Laßt uns jauchzen». Beide sind durch solistischen Einschub unterbrochen. Hierher gehört auch der Chorkomplex No. 23/25 aus der Johannes-Passion. Durch thematische Doppelspurigkeit zu einem Extremfall wird der erste Chor aus

Anhang: Expositionsmäßige Durchführung in kontinuierlichen Fugen

Es ist für die allgemeine Tendenz der Vokalfuge, Einschnitte zu bilden, bezeichnend, daß die bei scharf getrennten Gruppen sozusagen stets vorkommenden expositionsmäßigen Neuansätze auch in Fugen auftreten, die weder durch instrumentale Zwischenspiele, noch durch fugenfremde Chorteile unterbrochen werden. Die außerordentliche Verdeutlichung, die damit das Durchführungssystem gewinnt, wird allerdings meist durch eine Überbrückung abgeschwächt, indem die erste Stimme der neuansetzenden Durchführung noch in die Vollstimmigkeit der vorausgehenden Einsatzgruppe eingreift. Zur Veranschaulichung dieser Art Fugen, deren äußeres satztechnisches Merkmal eine Lockerung des Stimmgefüges, ein regelmäßiger Wechsel der Satzdichte ist, diene das folgende Schema, das aus der Fuge «Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels» (Kant. No. 102) entnommen ist:

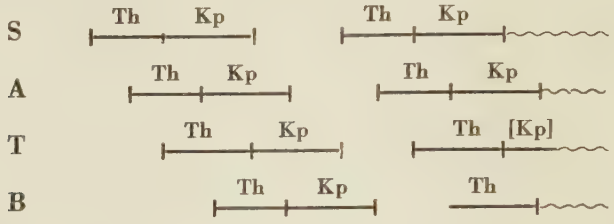


Bei einer Anzahl von Fugen wird jeder unmittelbare Zusammenhang zwischen Exposition und Durchführung, wie er im vorigen Beispiel doch in einer Stimme, dem Sopran, gewahrt wurde, aufgegeben. Jede Stimme pausiert nach dem Themavortrag, aber der Vokalkörper als

---

Kant. No. 147 (Fugierung 1. Teil, T. 9/18; 2. Teil, T. 42/50). Unselbständiges Glied eines größeren Formablaufs ist die zweimal ansetzende Fuge «Cum sancto spiritu» (H-moll-Messe, No. 11, T. 37/64 und T. 80/111). Demgegenüber nähern sich die Eingangschöre der Kantaten No. 17 und 47 einer normalen, geschlossenen Fuge, indem die Fugierung nur durch kleinere instrumentale Zwischenspiele unterbrochen ist. Den letzten Schritt, den diese Gruppen-Fugen von den kontinuierlichen trennt, stellen jene bereits besprochenen Chöre dar, in denen die instr. Zwischenspiele selbst aktiv an der Fugierung teilnehmen. Hiezu zählt auch die Fuge «Er segnet das Haus Israel» (Kant. No. 196), wo die Kontinuität fast erreicht ist.

Klangeinheit erleidet keine Unterbrechung, indem sich die Einsatzgruppen ineinanderschieben.[70]) Zum Beispiel Fuge «Denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen» (Kant. No. 150):



[70]) Weitere Beispiele von Fugen mit expositionsmäßigen Durchführungen: «Wenn du ihnen gibest» (Kant. No. 187). Die zweite Durchf. (T. 83 ff.) ist völlig getrennt, die expositionsmäßige Themenaufstellung durch Chorrufe etwas verschleiert; dagegen ist die dritte Durchf. (T. 95 ff.) zunächst noch aufs engste mit der vorigen verknüpft (Abstand!), in Takt 98 aber verdünnt sich plötzlich der Satz.

Vgl. ferner: «Schauet doch und sehet» (Kant. No. 46), erste und zweite Durchf. (Takt 30 ff. SATB, bezw. T. 44 ff. BTAS); Kant. No. 25, Th. II («und ist kein Friede») Durchf. T. 50 ff. (ATSB) und T. 53 ff. (BTAS); Kant. No. 68 («Wer an ihn glaubet»).

3. Kapitel

Die mehrthemige Fuge

Es wurde schon früher darauf hingewiesen, daß die Vokalfuge gewissermaßen von Haus aus, durch die textliche Form (Zwei- und Dreiteiligkeit des Bibelverses) häufig zu einer Aufstellung mehrerer Themen gedrängt wird. Aber es sind nicht nur textliche Bedingtheiten, die zur Bildung von Themen führen, welche autonom neben das Hauptthema treten. Nicht immer tragen die neuen Themen auch ein neues textliches Gewand. Es braucht einer Fuge nur ein Sprachsatz zugrunde gelegt zu sein und doch können sich in ihrem Verlauf Themen zu Eigenleben lösen oder von Anfang an als gefestigte Gebilde das Hauptthema begleiten. Anderseits wäre es verfehlt, zum Beispiel rein von der Zweiteiligkeit eines Textes aus auf das Vorhandensein einer Doppelfuge im engeren Sinne zu schließen, denn es gibt Chöre, in denen sich ein deutlich zweiteiliges Wortgefüge auf Thema und Kontrapunkt verteilt, wobei es trotz einer vielleicht vorhandenen musikalischen Trennung zwischen beiden später nicht zu einer eigentlichen Verselbständigung des Kontrapunktes kommt, sondern dieser stets in Anlehnung an das Hauptthema erscheint oder sich sogar verflüchtigt. Nun steht es außer Frage, daß man auch in diesen Fällen von Doppel- oder Tripelfugen sprechen muß, allein ihre wesentlichste Ausprägung werden wir doch in jenen Werken suchen, wo die Alleinherrschaft des Hauptthemas durch das Hinzutreten eines oder mehrerer anderer zeitweise aufgehoben wird. Gerade das vielfältige Wechselspiel zwischen den Themen, das bei einer mehrthemigen Fuge möglich ist, erscheint uns als das charakteristische Moment, während jene Fugen, deren Nebenthemen einfach stereotyp gewordene Kontrapunkte sind, sich generell oft kaum von einfachen Fugen unterscheiden lassen.

Im folgenden sollen die mannigfaltigen Spielarten, in denen die mehrthemige Fuge zur Erscheinung gelangen kann, näher ins Auge gefaßt werden. Aus der Materie selbst wird sich dabei ergeben, daß die Untersuchung der technischen Einzelprobleme, die im vorigen

Kapitel im Vordergrund standen, sich hier auf ein Mindestmaß beschränken darf. Noch öfters als dort werden jetzt Fragen berührt werden müssen, die in das Bereich der Form eingreifen.

In einer Fuge mit *mehreren Themen* kann die *Exposition des Gegenthemas oder der Gegenthemen* im wesentlichen auf *vier verschiedene Arten* erfolgen:

1. Die Themen sind unmittelbar aneinandergereiht und bilden nur Teile eines Ganzen, das als Gesamt-Thema exponiert wird. (Exposition mit Themenreihung.)

2. Die einzelnen Themen erfahren eine gesonderte Exposition und vereinigen sich erst nach dieser. (Sukzessive selbständige Exposition.)

3. Die Themen werden gleichzeitig exponiert. (Simultan-Exposition.)

4. Die Exposition des Gegenthemas schachtelt sich in eine Durchführung des Hauptthemas. (Sukzessive unselbständige Exposition.)

Wie verhält sich nun die Vokalfuge zu diesen Formen der Themenaufstellung? Wenn wir von dem Punkt ausgehen, der ihr allgemeinstes Unterscheidungsmerkmal bildet, nämlich vom Text, und dabei zunächst voraussetzen, daß jedem Thema ein neuer Sprachsatz entspricht — was der häufigste Fall ist —, so läßt sich das Problem von zwei Seiten aus beleuchten. Vom *deklamatorischen* Standpunkt aus ist die klarste textliche Aufstellung zweier oder mehrerer Sprachsätze ohne Zweifel in der sukzessiven selbständigen Exposition gegeben. Die innere, *gedankliche Einheit* aber, welche diese Sprachsätze verbindet, gelangt, wenn auch auf Kosten der deklamatorischen Verdeutlichung, am sinnfälligsten in der Themenreihung zum Ausdruck. Die zwei übrigen Expositionstypen weisen in ihrer Negation der Forderung nach gedanklicher, wie auch deklamatorischer Klarheit auf *reininstrumentale* Prinzipien hin. Die stärkste Textbedingtheit bestimmt die Themenreihung, während anderseits die Simultan-Exposition die denkbar weiteste Lösung von textlicher Gebundenheit darstellt.

A. Fugen mit Themenreihung

Das Kennzeichen dieser Fugen besteht darin, daß die dem Thema unmittelbar linear folgenden, vertikal als Kontrapunkte zu bezeichnenden Themen über die Exposition hinaus, meist bis zum Schluß, bei-

behalten werden. Bis auf eine Anzahl von Chören, die einer Sonderkategorie zugehören, sind die Gegenthemen dieses Typus Träger neuer Sprachsätze. Die ungewöhnliche Verfestigung der Kontrapunkte, die sich folgerichtig auch rein melodisch in einer mehr oder weniger starken Annäherung an geschlossene thematische Struktur kundgibt, erklärt sich letzten Endes nur aus der textlichen Bedingtheit; denn sie widerspricht sonst dem Entwicklungsprinzip der Fuge, der Auflösung der Melodik in freie Bewegungsformen immer breiteren Raum zu geben. Aus diesem Grunde sind ja auch eine Unzahl von Kontrapunkten bereits von Motiven, die auf diese Entwicklung weisen, durchsetzt.

Die Fuge mit Themenreihung stellt somit einen Typus dar, welcher im wesentlichen der Vokalfuge eigentümlich ist. Von den Lösungen des Problems, das sich aus der Auseinandersetzung zwischen Fuge und motettischem Prinzip ergibt, ist sie die kühnste. Denn dadurch, daß die in einer normalen motettischen Verarbeitung sicher getrennten Sprachsätze nun zu einer einzigen Einheit verschmolzen werden, wächst die Thematik zu einer manchmal erstaunlichen Weite. Eine solche Verschmelzung von weitgespannten Melodiebogen mit der Fugierungstechnik gab es vor Bach kaum.

a) Doppelfugen

Ihr Merkmal ist die Vereinigung zweier Sprachsätze, die an sich getrennt werden könnten, zu einem einzigen Doppelthema. Der Begriff Vereinigung bezieht sich hier zunächst auf das lineare Geschehen und gilt erst in zweiter Linie für den vertikalen Zusammenschluß beider Themen.

In der Fuge «Wer Dank opfert» aus der gleichnamigen Kantate No. 17 ist der Text folgendermaßen verteilt:

Thema: Wer Dank opfert, der preiset mich.

Kontrapunkt: Und das ist der Weg, daß ich ihm zeige das Heil Gottes.

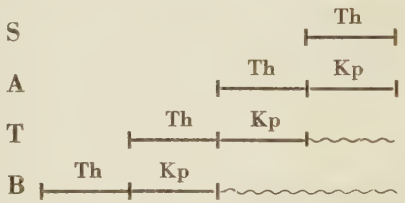
Trotzdem der zweite Satzteil fast doppelt so lang ist als der erste, so sind doch musikalisch beide Themen genau gleich lang.[1]) Vom vertikalen Standpunkt aus decken sie sich völlig. Die lineare Einheit kommt darin zum Ausdruck, daß erst der Kontrapunkt eine volle Kadenz aufweist, während der Abschluß des Themas zwar nicht durch

---

[1]) Siehe Beispiele No. 5 und 34.

Übergang in Entwicklungsmotivik verunklärt, wohl aber insofern überbrückt ist, als das Schlußmotiv («der preiset mich») sofort eine Quart tiefer zu den Anfangsworten des neuen Sprachsatzes wiederholt wird. Man kann somit von einer motivischen Brücke sprechen, das heißt von einem Zusammenhang durch motivische Gemeinsamkeit. In welcher thematisch-melodischen Wechselbeziehung auch darüber hinaus diese beiden Themen stehen, davon wurde bereits in anderem Zusammenhang gesprochen.[2]) Was nun aber hier wichtig wird, ist die weitere Behandlung dieses Doppelthemas. Die zweite Hälfte steht durchwegs im Verhältnis des Kontrapunktes zur ersten Hälfte, während diese letztere ihre Selbständigkeit dadurch behauptet, daß sie zweimal (in den jeweils letzten Einsätzen der Exposition und Durchführung. Baß Takt 51 ff., bezw. Sopran Takt 105 ff.) auftritt, ohne vom Gegenthema gefolgt zu werden. Es zeigt sich also vom Standpunkt des Kontrapunktes aus, daß die lineare Einheit nie verlassen, die vertikale Verschmelzung durch die ganze Fuge beibehalten wird.[3])

Das folgende Expositionsschema soll diesen Typus veranschaulichen:



Als Beispiel einer *größeren Verselbständigung des Kontrapunktes* mag die Fuge «Ihr Gerechten, freuet euch des Herrn» (Kant. No. 195,

---

[2]) Siehe S. 41.

[3]) Vgl. Kant. No. 16 «Laßt uns freuen», wo im großen und ganzen das gleiche Prinzip herrscht. Ferner Kant. No. 196 «Er segnet das Haus Israel». Auch hier wird der letzte Themeneinsatz (T. 34, Sopran) wohl vertikal vom Kontrapunkt (Tenor; man beachte, daß er nicht den ursprünglichen Text, sondern denjenigen des HTh trägt) begleitet, nicht aber linear von diesem gefolgt.

Wie abhängig das zweite Thema in diesen Fugen vom Hauptthema gedacht ist, geht auch daraus hervor, daß, sobald die vertikale Verbindung gelöst ist, das Gegenthema nur noch mehr oder weniger bruchstückweise, oft nur in Andeutungen gebracht wird: das heißt also, der Verfestigungsgrad in diesen Gegenthemen ist nur gering, die Auflösungstendenz dafür um so intensiver. Vgl. diesbezüglich Kant. No. 46 «Der Herr hat mich voll Jammers gemacht», wo das Gegenthema (Text: «am Tage seines grimmigen Zorns») nach dem Sopraneinsatz Takt 118 ff. wohl seinem Charakter nach erkennbar ist, aber von seiner ursprünglichen Gestalt nicht unbedeutend abweicht.

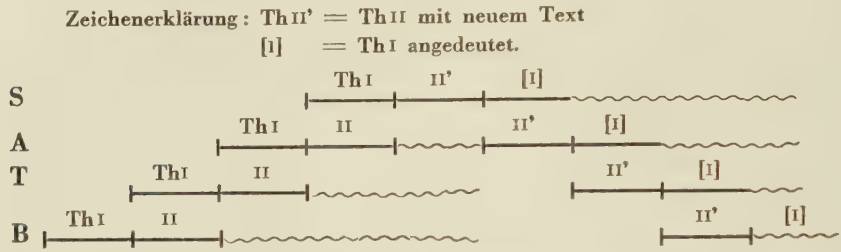
Einleitungschor, T. 52 ff.) dienen. Das Gegenthema (Text: «Und danket ihm und preiset seine Heiligkeit») erweist sich nach einer Seite hin schon in der Exposition insofern als selbständig, als es nun auch nach dem letzten Einsatz (Baß, T. 61 ff.) dem Thema unmittelbar folgt. Das heißt also, es gibt seinen Charakter als Kontrapunkt im engeren Sinne auf, wobei die lineare Einheit mit dem Thema allerdings noch gewahrt bleibt. Zur Durchbrechung dieser letzteren kommt es im Takt 69, wo der Alt das Gegenthema bringt, ohne daß das Thema etwa vorausgegangen wäre. Aber zugleich erhält dieser hier wieder die Funktion des Kontrapunktes, indem gleichzeitig das Thema — im Instrumentalkörper allerdings — auftritt. Der Fortschritt in der Richtung zur Verselbständigung des zweiten Themas liegt in dieser Fuge gegenüber der vorigen darin, daß eine Lösung vom linearen und vom vertikalen Zusammenhang mit dem Hauptthema erstrebt wird, daß diese Lösung aber nie zugleich vertikal und linear erfolgt.[4])

Es gibt nun einige Fugen, in denen ein solches *als Kontrapunkt eingeführtes Thema* seine *volle Mündigkeit* und *Unabhängigkeit* erlangt und das Hauptthema eine Zeitlang in den Hintergrund drängt. Im Vergleich zu den Fugen, die eben besprochen wurden, bilden sie zahlenmäßig ein sehr kleines Kontingent. Im Grunde sind es eben Ausnahmefälle; denn mit der Selbständigwerdung des Kontrapunktes ist das Grundprinzip der Themenreihung durchbrochen.

Das Hauptbeispiel ist schon von rein texlichem Standpunkt aus eine seltsame Mischform. In der Fuge «Wer an ihn glaubet, der wird nicht gerichtet werden» (Kant. No. 68) trägt zunächst der Kontrapunkt wie in einer einfachen Fuge den Text des Hauptthemas. Von dem Moment an aber, wo der Kontrapunkt seine vertikale Selbständigkeit gewinnt, das heißt nach dem letzten Einsatz (Sopran T. 17), nimmt er den neuen Sprachsatz auf, was allerdings durch die weitgehende Gleichheit der beiden Texte erleichtert wird. Von hier weg folgt nun die selbständige Exposition dieser neuen Textform des Gegenthemas durch alle Stimmen, während Thema I in seiner melodischen Geschlossenheit zunächst verschwindet und höchstens in Andeutungen im

[4]) Ebenso: Kant. No. 47 «Wer sich selbst erhöhet»; Kant. No. 43 «Gott fähret auf mit Jauchzen»; Kant. No. 119 «Der Herr hat Gut's an uns getan»; Kant. No. 22 «Sie aber vernahmen der Keines»; Kant. No. 64 «Sehet, welch eine Liebe». Die Struktur des zweiten Themas dieser letzteren Fuge (Text: «daß wir Gottes Kinder heißen»), das aus dem in Entwicklungsmotive sich auflösenden Th. I wieder nur zu einer relativen thematischen Verfestigung gelangt, ist zum vornherein einem völlig unabhängigen Auftreten entgegengesetzt.

Kontrapunkt des nun zur Herrschaft gelangten zweiten Themas durchschimmert. Die Rollen des Hauptthemas und des Kontrapunktes sind demnach hier gewechselt.[5]) Zum besseren Verständnis soll auch hier eine schematische Darstellung dienen:

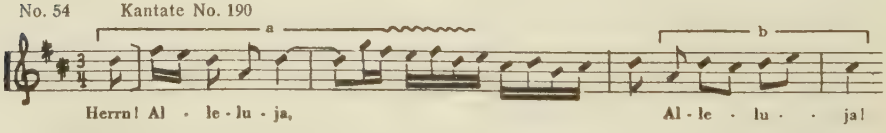


Es lassen sich noch ein paar Fugen nachweisen, in denen dieses Schema zwar nicht so klar wie hier hervortritt, aber doch deutlich erkennbar ist. In der kleinen Fuge, welche im Mittelpunkt des Eingangschors der Kant. No. 190 steht (T. 87 ff.), ist der Text auf folgende Weise verteilt:

Thema: Alles was Odem hat, lobe den Herrn.

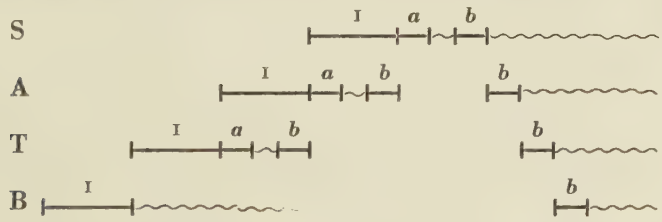
Kontrapunkt: Allelujah.

Merkwürdigerweise folgt zunächst der ersteinsetzende Baß dieser Anordnung nicht, sondern wiederholt textlich und auch annähernd melodisch die zweite Hälfte des Themas und schließt dann auf dem Wort «Allelujah» mit einer typischen, kadenzierenden Fundamentschrittfolge ab. Von einem neuen Thema kann hier nicht die Rede sein. Dieses setzt erst als Fortsetzung des Hauptthemas in der zweiten Fugenstimme (Tenor, T. 93 ff.) ein. Hier fällt denn auch die Wiederholung des ersten Textteils weg, die Vertonung beschränkt sich auf das Wort «Allelujah»:

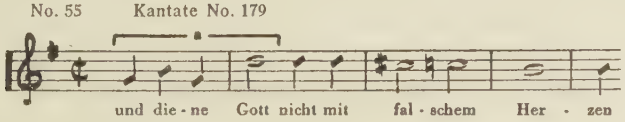


[5]) Obschon diese Fuge eine Tripelfuge darstellt, konnte ihre vorläufige Besprechung doch hier unter dieser Rubrik stattfinden. An den allgemeinen, von uns oben aufgestellten Expositionskategorien gemessen, gehört sie zu den Mischformen, indem das zweite Thema nach dem Reihungsprinzip aufgestellt wird, das dritte aber nach Art der unselbständigen sukzessiven Exposition am Schluß in die Durchführung der vorigen eingeschoben erscheint. Darüber weiter unten, im letzten Abschnitt dieses Kapitels.

Das Merkmal dieses Themas besteht wohl in dem Gleichgewicht verfestigender und auflösender Tendenzen. Man kann nicht sagen, daß es einer gewissen Einheit und Geschlossenheit entbehrt; anderseits kristallisieren sich am Anfang und am Schluß deutlich Motive heraus, die eigenlebendig gedacht werden könnten. Das Anfangsmotiv *(a)* läßt sich denn auch ohne Zweifel vom ersten Thema des Rahmenchors ableiten (T. 25 ff.).[6]) Das zweite Motiv *(b)* könnte als Schlußfloskel verstanden werden, geht aber in seiner Individualisierung bedeutend weiter als jenes erste Baß-Alleluja. Dieses Motiv *(b)* verselbständigt sich nun nach der Exposition, indem es durch alle Stimmen in Quintschichtung — also innerhalb des normalen Imitationskreises — durchimitiert wird. Die Analogie mit dem vorigen Beispiel liegt auf der Hand, nur ist hier der zum Thema bestimmte Kontrapunkt durch Verschiebung nach der zweiten Fugenstimme hin und innerhalb dieser durch Beschränkung auf ein Einzelmotiv verundeutlicht:



Auf einen ähnlichen Vorgang kann man auch die Themenentwicklung in der Eingangsfuge der Kant. No. 179 zurückführen. Immerhin liegen die Verhältnisse noch weniger einfach vor als in Kant. No. 190. Die Beantwortung des Themas geschieht von Anfang an in der Umkehrung, was auch die Umkehrung des Kontrapunktes, dem der zweite Sprachsatz zugrunde gelegt ist, nach sich zieht. Nach der ersten Durchführung wird nun, völlig selbständig durchimitiert, ein Thema mit dem Text des Kontrapunktes eingeführt (T. 37 ff.), das so lautet:



[6]) Technik des Verfließens der Konturen eines Motivs mit dem vorangehenden ist für die Bachsche Motivbildung in Instrumentalwerken typisch, aber läßt sich auch in vielen Vokalfugen feststellen, wo das Ineinanderschieben motivischer Gebilde zu Textverschiebungen führen kann.

Ist dieses Thema neu, oder handelt es sich einfach um eine Übernahme des Gegenthemas aus der Exposition in veränderter Gestalt? Ein Blick auf das Vorangehende wird uns davon überzeugen, daß seine hauptsächlichsten Elemente, das Anschwungmotiv *(a)* und die chromatische, sinkende Linie nicht neu sind,[7]) wohl aber die Vereinigung beider ein halbwegs neues hervorbringt. Das Entscheidende ist hier das Herauswachsen aus Bildungen, die lediglich als Glieder eines vertikalen Verhältnisses gedacht sind, zu einem schärfer profilierten Thema, das seine Unabhängigkeit in der Folge bewahrt. Damit betreten wir auch zugleich das Grenzgebiet, wo Reihenthematik und sukzessive Exposition sich berühren. Tatsächlich bestehen in dieser Fuge für den zweiten Sprachsatz zwei Themen: das eine bleibt als Kontrapunkt in steter Abhängigkeit vom Hauptthema, das andere stellt sich als autonomes Gebilde neben dieses letztere. Zwischen beiden musikalischen Einkleidungen des zweiten Sprachsatzes aber herrscht kein Unterschied motivischer Art, nur ein solcher der innern Geschlossenheit.

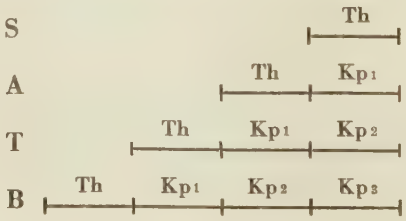
b) Reihung von mehr als zwei Themen

Das auf die Fugenthematik angewandte Prinzip der Reihung muß sich natürlich keineswegs auf das Hauptthema und den zunächst folgenden Kontrapunkt beschränken. Bei ausgedehnten Texten wird sich die thematische Verfestigung auch auf zweite und dritte Kontrapunkte ausdehnen.[8]) In der Fuge des ersten Chors aus Kantate No. 65 (T. 17 ff.) kommen folgende Sprachsätze zur Vertonung:

---

[7]) Zuerst erscheint Motiv *a* im Baß Takt 13; die chromatische Linie in der gleichen Stimme T. 10/11.

[8]) Die Numerierung der Kontrapunkte darf vor allem nicht den Verdacht erregen, als ob a priori eine Identität zwischen Kontrapunkt und Nebenthema zugestanden werde. Der zweite Kontrapunkt ist also auf keinen Fall ohne weiteres dem dritten Thema gleichzusetzen, wiewohl das auch der Fall sein kann. Unter 1., 2., 3. Kontrapunkt sind hier einfach die sich rein technisch ergebenden Gegenlinien der ersten Fugenstimme zur zweiten, bezw. dritten und vierten Fugenstimme verstanden:



Th: Sie werden alle aus Saba kommen,

Kp 1: Gold und Weihrauch bringen

Kp 2: und des Herren Lob verkündigen.

Der linearen Reihung entspricht hier vertikal eine annähernde Deckung der einzelnen Melodieabschnitte. Vom textlichen Standpunkt aus haben wir eine Tripelfuge vor uns; aber die Entwicklung der Themen verrät noch starke Bindungen an die Technik einfacher Fugen. Denn bald nach der Exposition löst sich der zweite Kontrapunkt aus seiner ursprünglichen Gestalt zu unbestimmteren, veränderlichen Gebilden auf. Etwas länger bleibt der erste Kontrapunkt gefestigt. Zunächst greifen die Auflösungskräfte nur die melismatische zweite Hälfte an (Sopran, T. 35) und lassen den Themenanfang noch intakt, dessen Grundrichtung auch bei aller Veränderung im folgenden bis zum Schluß durchschimmert.

Demgegenüber ist die ebenfalls durch Reihung von drei Sprachsätzen bedingte Tripelfuge «Lasset uns den nicht zerteilen» (Johannes-Passion, No. 54) in ihren Themen viel gefestigter. Die innere Einheit dieser drei Themen, die zwar einzeln nach außen hin wohl abgrenzbar sind und von denen jedes für sich einen bestimmten Charakter ausprägt, drückt sich nach zwei Seiten hin aus. Einmal ist von einer Verflüchtigung beider Nebenthemen fast nichts zu merken; nur eine Spur dieser Tendenz äußerst sich darin, daß der letzte Teil des Gesamtthemas («weß er sein soll») in zwei Hauptformen auftritt.[9]) Dann aber wird die Vereinheitlichung auch durch ein vertikales Moment unterstützt. Im letzten Beispiel deckten sich Thema und Gegenthemen ziemlich genau, das heißt also, der technische Begriff Kontrapunkt fiel mit dem melodischen Begriff Thema zusammen, wodurch die Einschnitte zwischen den Themen auch vertikal mehr oder weniger verschärft wurden. Hier nun sind die Themen, vertikal gesehen, ineinander verwoben. Es entsteht weniger der Eindruck von kontrapunktischer Gegenüberstellung mehrerer Themen, als derjenige der Engführung eines einzigen riesigen Themas.

Den Gipfelpunkt dieser thematischen Struktur erreicht die auch in ihrem ganzen Geist, in Aufbau und Satzanlage gigantische Fuge «Nun ist das Heil und die Kraft» (Kant. No. 50). Das textliche, in drei Sprachsätze aufteilbare Thema umspannt an die dreißig Takte und kommt in der ersten Fugenstimme zum vollen Abschluß erst in dem

---

[9]) Zum Beispiel T. 5/6 Baß, und Sopran T. 28/29 .

Augenblick, da die Exposition des Hauptthemas beendigt ist.[10]) Auch hier prägt sich die gesamtthematische Geschlossenheit nicht nur linear, sondern auch vertikal durch ungleichzeitigen Beginn der Einzelthemen aus.

c) Themenstaffelung

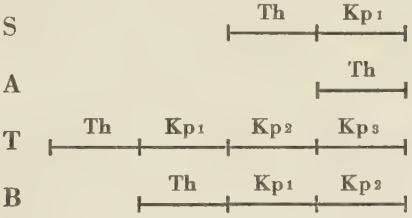
In mehreren Beispielen des vorigen Abschnitts konnte eine weitgehende vertikale Deckung zwischen Thema und Gegenthema (bezw. Gegenthemen) beobachtet werden: Mit dem Abschluß der Themen fallen die Schlüsse der Gegenthemen zusammen. Je strenger diese Deckung ist, desto schärfer sondern sich sowohl die Einzelthemen linear, wie auch die so übereinander geschichteten Themen vertikal, das heißt als Stimmengruppe. Die Einheit der aus mehreren Sprachsätzen bestehenden Gesamtthemen fanden wir gerade in der Umgehung dieses Sonderungsprinzips gestärkt. Umgekehrt läßt sich nun daraus folgern, daß seine radikale Anwendung auf mehrsätzige Texte nicht in der Richtung der Bachschen Thematik liegt, die in der Themenreihung mehr zur Einheit des Gesamttextes als zu seiner stückhaften Vereinzelung hinstrebt.[11]) Es wird daher nicht wundernehmen, wenn diejenigen Fugen, die am konsequentesten das Prinzip der Staffelung anwenden, nur einen Sprachsatz aufweisen, den die übrigen Nebenthemen wiederholen. Die eigentümliche Stellung, welche die Kategorie der Staffelfugen einnimmt, geht schon daraus hervor, daß man sie ebensogut unter dem Gesichtspunkt einer einfachen (wie wir es zum Teil bereits getan haben), wie dem einer mehrthemigen Fuge betrachten kann. Ihrem ganzen Aufbau nach sind sie beides. Denn einerseits wird das Hauptthema nie entscheidend von einem andern verdrängt, anderseits wachsen die Gegenthemen weit über die mehr zufällige Bedeutung eines Kontrapunktes hinaus. der sich im wesentlichen auf die Exposition beschränkt.

---

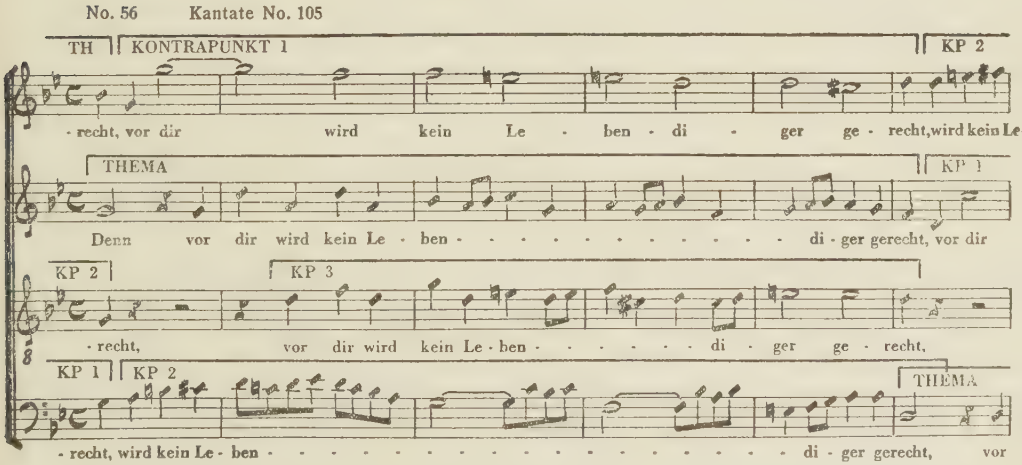
[10]) Man könnte sich allerdings fragen, ob nicht der Schluß bereits auf den Orgelpunkt T. 22 (Baß) anzusetzen ist, da der 3. Kontrapunkt textlich einfach eine Wiederholung des 2. Kontrapunktes bedeutet. Aber dieser Orgelpunkt ist nicht als «Verlegenheitskontrapunkt» oder Füllstimme zu werten, sondern fügt sich organisch in das Thema ein, gewissermaßen als letzter zusammenfassender Ausdruck der Ewigkeitsspannung, die durch dieses Thema zittert.

[11]) Damit zusammenhängend vielleicht auch die melodische Verwischung der Gegenthemen in späteren Durchführungen von textlich mehrsätzigen Fugen, wo es zu Ansätzen der Staffelung kommt (vgl. Kant. No. 65).

Als erstes Beispiel soll die Fuge dienen, welche den Abschluß des ersten Chors aus Kant. No. 105 bildet (T. 47 ff., «Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht»). Jedem neuen Themeneinsatz der Exposition entspricht die Aufstellung eines neuen Gegenthemas in der ersten Fugenstimme. Die Schlüsse fallen vertikal zusammen, ein offener Einschnitt ist jedoch dadurch vermieden, daß das neueinsetzende Hauptthema auf dem Schlußton des vorhergehenden Einsatzes beginnt. Eine schematische Darstellung der Exposition mag auch hier einen summarischen Überblick vermitteln:



Mit dem letzten Themeneinsatz im Alt ist demzufolge eine Staffelung von insgesamt vier Themen, nämlich einem Hauptthema und drei Kontrapunkten erreicht:



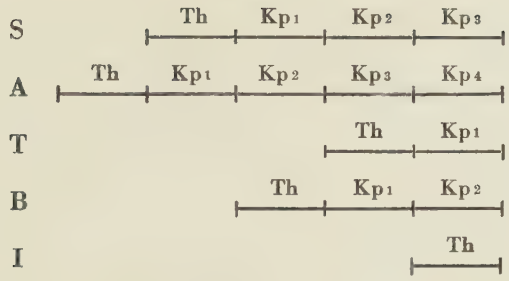
Da allen Themen der gleiche Text zugrunde liegt, kommt der Frage nach dem Gesamtzusammenhang weniger Wichtigkeit zu als in den im letzten Abschnitt besprochenen Chören. Immerhin spiegelt die

Themenreihenfolge in dieser Exposition eine innere Entwicklung, der nachzugehen von nicht geringem Interesse ist. Es wurde schon früher betont,[12]) wie der erste Kontrapunkt die latente Bewegungsrichtung des Hauptthemas zur vollen Deutlichkeit bringt. Zugleich aber tritt hier die ruhigere Bewegung des Kontrapunktes in Gegensatz zu der lebhafteren des Hauptthemas. Im zweiten Kontrapunkt entfaltet sich nun erst die Rhythmik des letzteren zu gesteigerter Lebendigkeit. Hier ist auch der Keim zu späteren kleinen, zwischenspielartigen Partien zu suchen (T. 89 ff.), wie auch zu den themenauflösenden Tendenzen am Schluß der Fuge (T. 116, Sopran). Während also der erste und zweite Kontrapunkt als Steigerungen des Hauptthemas nach den Seiten der Grundrichtung und der Rhythmik zu deuten sind, führt der dritte Kontrapunkt seltsamerweise wieder zum Hauptthema zurück, indem er, etwas später eintretend, kanonisch dieses nachahmt. Linear ergibt sich damit ein Rückanschluß an den Anfang, ein Prinzip, das bei Bach in dieser Form kaum ein zweites Mal angewendet wird. Dieser vom Standpunkt des unmittelbaren schöpferischen Prozesses aus wichtige lineare Gesamtzusammenhang wird nur in der Exposition beibehalten. Die wesentliche Eigenschaft dieser Staffelfugen ist die Möglichkeit, die Einzelthemen immer in anderer Kombination zu bringen. Da das Hauptthema hier stets in den Grundton des vorigen Staffelabschlusses einhakt, kann ein Verlassen des ursprünglichen Tonika-Dominantbezirks nur durch Themenveränderung geschehen. Diese Wandlung tritt in der zweiten Hälfte der zweiten Durchführung ein, wo von Takt 103 an sich das Hauptthema (im Tenor) dem gleichbleibenden dritten Kontrapunkt annähert, während erster und zweiter Kontrapunkt eine Verkürzung erfahren. Dieser Vorgang ermöglicht eine Ausweichung in die Subdominante und Parallele. Zugleich ordnet sich die Lockerung der thematischen Verfestigung, die selbst auf das Hauptthema übergreift, in die allgemeine Formtendenz der Auflösung ein, die hier am Schluß durch ein Vordringen der Entwicklungsmotivik gekennzeichnet ist.

Die letzte Konsequenz aus dieser Staffelungstechnik zieht die Fuge «Daß er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist» (Kant. No. 21, Chor «Was betrübst du dich», T. 43 ff.). Die Einbeziehung des Instrumentalkörpers in die Fugierung erlaubt bei vierstimmigem Chor die Aufstellung eines fünften Themas:

---

[12]) Siehe S. 40, Anm. 41.



In dieser Quintupelfuge folgen sich die Themeneinsätze ohne den geringsten Unterbruch und ohne jegliche Veränderung des aufgestellten Themenmaterials. Wie kommt es, daß die dadurch bedingte Beschränkung des tonartlichen Gerüstes auf die Grundpfeiler Tonika und Dominante, zugleich mit der an ostinate Formen erinnernden neunzehnfachen Wiederholung des Hauptthemas mit einem konstanten Einsatzabstand von nur zwei Takten nicht ermüdend wirken? Die Beantwortung dieser Frage wird ein Licht auf die unvergleichliche Kunst Bachs werfen, mit welcher er diese scheinbar starrste und entwicklungsärmste Fugenform, die Staffelung, zu verlebendigen weiß. Die Mittel, derer er sich bedient, sind:

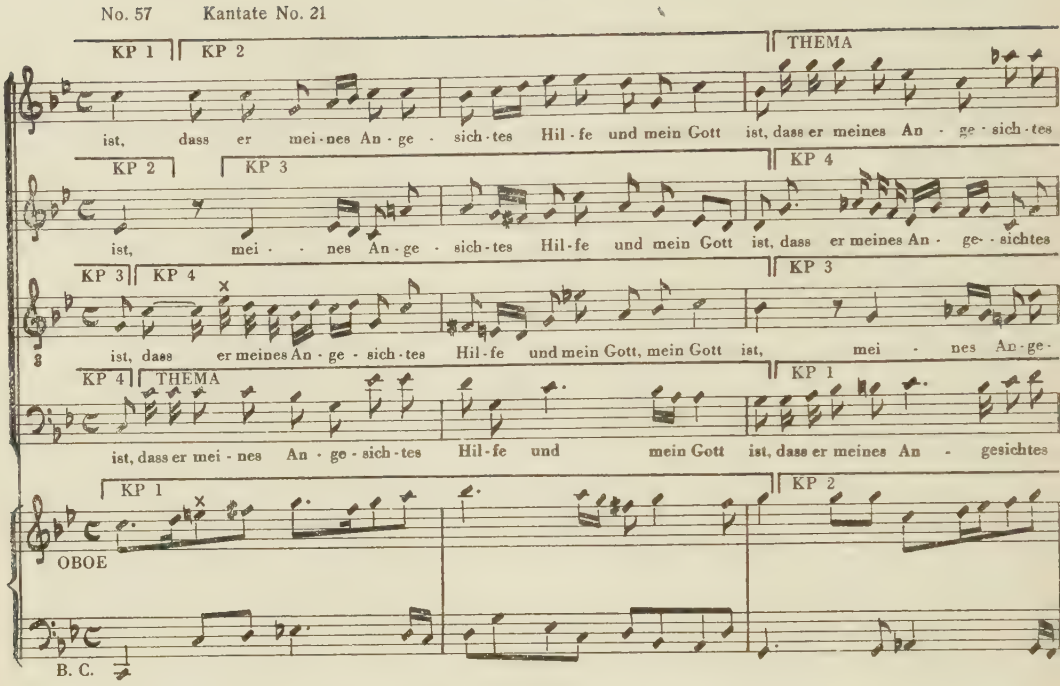
1. Verteilung der Themen auf *zwei* verschiedene *Klangkörper* (Orchester und Chor); *Klangabstufung* dieser *unter sich* und in *gegenseitiger Beziehung.*

2. *Selbständige Führung* jedes *Kontrapunktes,* die an Polytonalität grenzt und auch nicht vor versteckten Parallelen und Querständen zurückschreckt. In engem Zusammenhang damit steht die *Häufung* außerordentlicher *Dissonanzen.*

3. *Spielfreiheit* des *Continuobasses,* der außerhalb der Fuge steht und keineswegs eine Begleitung stereotyp wiederholt, sondern durch ständiges Wechseln von Staffel zu Staffel auch dem harmonischen Gesamtbild die Starrheit raubt.[13]) Zu welchem Ausdruck sich dieses gegen den Schluß zu steigert, möge das folgende Zitat des zweitletzten Themeneinsatzes (T. 69 ff.) belegen:

---

[13]) Kühn ist schon die harmonische Interpretation der Tonwiederholung zu Beginn des Themas. Zum Beispiel Takt 65, wo das vierfache *c* des Soprans sukzessiv Grundton von *c*-moll (Tonika), Terzton von *a*-moll (Wechseldominant der Dominante) und verminderte Sept auf D-dur (Wechseldominant) ist, wobei der letztere Akkord in einen durch Dissonanz geschärften Trugschluß in der Unterterz der Dominante (Es-dur) mündet.



Man achte insbesondere im 1. Takt auf den gleichzeitig erklingenden — allerdings durch die Verteilung auf zwei Klangkörper gemilderten — Querstand (×), auf die parallele Prim in Tenor und Baß (bei: «meines Angesichtes») und die frei eintretende grelle Dissonanz auf dem ersten Achtel des zweiten Taktes im Sopran, die nicht aufgelöst wird.[14])

B. Sukzessive selbständige Exposition

Wenn durch die Themenreihung — wenigstens in den Fugen mit mehreren Sprachsätzen — die Klarheit der einzelnen Themen zugunsten einer mehr aus dem Begrifflichen geschöpften Einheit geopfert wird, so hebt die mehrthemige Fuge mit sukzessiver selbständiger Exposition der Themen deren klare musikalische Sonderung in den Vordergrund. Jedes Thema ist hier zunächst als eigenlebendiges

[14]) Gleichzeitig erreicht auch der 1. Kontrapunkt in der Oboe den Dissonanzton *b*, und hier erfolgt die Auflösung normal, also gewissermaßen auch in Stellvertretung für den Sopran.

Gebilde auf sich selbst gestellt. Erst in zweiter Linie tritt zu dieser selbständigen Aufstellung eine Vereinigung der Themen hinzu. In diesem Punkte ergeben sich zwischen einzelnen Fugen dieser Kategorie wichtige Verschiedenheiten. In den meisten Fällen ist die vertikale Vereinigung das primäre, die Themen behalten ihre lineare Unabhängigkeit und stehen in wechselseitigem Kontrapunkt-Verhältnis. Aber daneben gibt es Chorfugen, in denen die Themen linear verschmelzen im Sinne einer Themenreihung, wobei dem vertikalen Moment mehr accessorischer Charakter zufällt. Der Reichtum der Bachschen Formenwelt aber äußert sich auch darin, daß er selbst die letzte Möglichkeit, die in der Vermeidung jeder unmittelbaren Verschmelzung beruht, anwendet.

Dieser Gesichtspunkt des Verhältnisses der Themen zueinander wird denn auch die folgende Einteilung des Stoffes bestimmen. Es ist noch hinzuzufügen, daß es sich in dieser Kategorie ausschließlich um Doppelfugen handelt.

a) Vertikal bestimmte Themenvereinigung

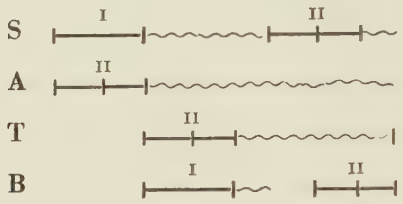
Als Paradigma dieses verbreitetsten Typus soll die Fuge «Lobe den Herrn, meine Seele» (Kant. No. 69, 1. Chor, T. 46/129) eine gedrängte Besprechung erfahren. Die völlige Durchsichtigkeit der vokalen Durchführungen, deren Umgrenzungen teils durch instrumentale Zwischenspiele, teils durch Kadenzen mit nachfolgender neuansetzender Stimmverdichtung (expositionsmäßige Durchführung) verdeutlicht sind, erleichtert die Übersicht der äußern Form. Es fällt zunächst auf, daß Thema I neben der Exposition eine — im übrigen gleichgebaute— Durchführung erhält. Die Fugen mit unmittelbarer Reihung der Exposition zweier Themen sind nicht so zahlreich,[15]) wie jene, die — wie das vorliegende Beispiel — eine gewisse Festigung der Thematik durch eine mehr oder weniger breite Durchführung erstreben.[16]) Dieses Prinzip beschränkt sich nicht auf das erste Thema allein, sondern findet seine Anwendung ebenso häufig auch auf das zweite Thema. Im engsten Anschluß nun an die erste Durchführung des ersten Themas beginnt die Exposition des zweiten («und vergiß nicht, was er dir Gutes getan hat»), die nicht etwa in den bereits ins

---

[15]) Zum Beispiel H-moll-Messe, No. 19 «Confiteor unum baptisma».

[16]) Vgl. ferner Motette No. 2 «Der aber die Herzen»; Kant. No. 25, erster Chor u. a.

Strömen gelangten polyphonen Fluß eingebettet ist, sondern völlig neu ansetzt. Dieses zweite Thema unterscheidet sich insofern vom ersten, als es nach Art der Themenreihung die zwei Sprachsätze auf Thema und Kontrapunkt verteilt, also ein Doppelthema darstellt. Die Vereinigung von I und II (T. 95 ff.) geschieht nun nicht in der Weise, daß sich beide Themen gemäß der vom Text aus gegebenen Logik aneinanderreihen, sondern sie erfolgt simultan, rein musikalisch:



An diese erste gemeinsame Durchführung schließt sich eine zweite, in welcher das schroffe gleichzeitige Aufeinanderprallen zweier Sprachsätze gemildert erscheint[17]) und eine Annäherung an die Themenreihung stattfindet.[18]) Aber trotzdem bleibt auch hier die simultane Gegenüberstellung beider Themen das Grundprinzip.

Eine andere Frage ist die, ob die ursprüngliche Selbständigkeit der Themen nach ihrer Vereinigung endgültig aufgegeben wird oder zeitweise wieder in isolierbaren Durchführungen auftaucht. Während unser Beispiel eher nach der ersteren Seite zu tendiert — Ansätze zu erneuter Verselbständigung wie die im Schema sichtbare isolierte Imitation von Thema II, finden sich auch hier — läßt sich als Beleg für die zweite Möglichkeit die Doppelfuge «Der aber die Herzen forschet» anführen (Motette No. 2, Schlußfuge, Durchführung T. 67/ca. 78).

Überhaupt beschränkt sich die vertikale Vereinigung der Themen gelegentlich auf ganz kurze Strecken, wie in der Eingangsdoppelfuge «Lobet den Herrn, alle Heiden» (Motette No. 6).[19]) Noch flüchtiger ist die Begegnung im ersten Chor der Kantate No. 29 («Wir danken dir. Gott»). Die einzige Stelle, die hier in Betracht fällt, befindet sich Takt 25/31. Während das erste Thema (im Tenor) völlig gefestigt auftritt, hat sich vom Thema II (im Baß) nur der Anfang seiner ur-

---

[17]) Durch Verlegung des ersten Einsatzes von Thema I in den Instrumentalkörper.

[18]) Im Alt folgt Thema II unmittelbar auf Thema I.

[19]) Siehe Takt 43 bis 49, Th. I : TAB; Th. II : SA.

sprünglichen Gestalt erhalten, dem eine freiere Fortspinnung folgt.[20]) Es entsteht der Eindruck einer mehr zufällig-improvisatorischen Zusammenstellung beider Themen, nicht der eines Ereignisses, das als imitatorische Steigerung zu der Bedeutung eines Formfaktors erhoben werden muß. Tatsächlich steht dieser «Versuch» denn auch allein da. Aber auch nach der Seite des Themenreihungsprinzips nimmt diese Fuge keine eindeutige Stellung ein. Die beiden Sprachsätze sind wohl zu Beginn durch Ineinanderschachtelung der Expositionen einer Reihung stark angenähert, aber zeitlich isoliert. Im weiteren Verlauf vereinzelt sich Thema I zunächst wieder zu selbständigeren Durchführungen. Hingegen knüpft die erste Durchführung des zweiten Themas (T. 38 ff.) bereits an einer Stelle, im Alt, unmittelbar an das erste an, und vollends zusammengeschweißt erscheinen beide in der letzten Durchführung (T. 74 ff.). Man kann diesen Chor somit als Übergangsstufe aus der spezifisch vertikal bestimmten Themenvereinigung zu der durch lineare Reihung gekennzeichneten Doppelfuge bezeichnen.

b) Lineare Themenvereinigung nach gesonderter Exposition

Wir haben die Themenreihung als ein der Vokalfuge im hohen Grade adäquates Prinzip kennen gelernt. Es kann demzufolge nicht wundernehmen, Fugen mit selbständiger Exposition der Themen anzutreffen, deren Vereinigung sich in erster Linie vom linearen Gesichtspunkt aus vollzieht. Wie dieser Prozeß des allmählichen Herausstrebens aus der Isolierung zur Verschmelzung hin selbst innerhalb einer Fuge stattfinden kann, dafür bot das letzte Beispiel des vorigen Abschnitts einen Beleg. Im ersten Chor «Bringet dem Herrn Ehre seines Namens» aus der gleichnamigen Kantate No. 148 ist von Anfang an durch die außerhalb der Fugierung stehende homophone Aufstellung der beiden Sprachsätze nach dem Reihungsverfahren ein gewisser innerer Zusammenhang gewährleistet. Allerdings ist diese Reihung hier keine streng linear-thematische, denn die Themen verteilen sich auf die beiden Außenstimmen (Th. I Sopran, Th. II Baß). Die eigentliche Fuge, welche mit dem Sopraneinsatz Takt 51 beginnt, bringt nun zunächst die beiden Themen völlig isoliert in zwei Expositionen, wor-

[20]) Es liegt übrigens im Charakter dieses zweiten Themas, daß es zur Auflösung drängt. Seltsam ist aber, daß außer an dieser erwähnten Stelle die in ihm schlummernden Fortspinnungskräfte nirgends zum Durchbruch kommen; Thema II bleibt durch den ganzen Chor hindurch ein durchaus gefestigtes Gebilde.

auf im dritten Hauptabschnitt sich ihre Vereinigung vollzieht, die eine rein-lineare ist und nicht zu einem kontrapunktischen Wechselverhältnis führt. Noch bestehen Reste isolierender Tendenzen in Einzeleinsätzen weiter, aber in den beiden formal — tonartlich und vom Standpunkt der strukturellen Stimmgewichtigkeit — entscheidenden Einsätzen, im Sopran (T. 122 ff.) und Baß (T. 140 ff.), erscheinen die beiden Themen zu einem einzigen Doppelthema zusammengeschlossen.

Auf den gleichen Grundgedanken läßt sich auch der Aufbau der Doppelfuge «Ihr werdet weinen und heulen» (Kant. No. 103) zurückführen. Auch hier werden zwei Themen gesondert aufgestellt, das erste in regelmäßiger Fugierung, das zweite in einer vom Antiphonieprinzip beeinflußten homophoneren Struktur: die Vierstimmigkeit ist zu zwei Stimmenpaaren aufgebrochen, deren jedes abwechslungsweise einmal das zweite Thema und einmal eine Folge von Zwischenrufen übernimmt. Den Abschluß bildet eine vollstimmige Zusammenfassung. Das so in einer dem Fugenprinzip zuwiderlaufenden Exposition aufgestellte Thema II wird nun mit dem ersten Thema zu einer linearen und — indem es zum Kontrapunkt wird — zugleich vertikalen Einheit verschmolzen (T. 55 ff.). Daß das zweite Thema auch nach seiner Vereinigung das erste wieder völlig verdrängt und sich somit scheinbar von neuem isoliert, entspringt allein seinem innewohnenden Charakter, der zur Auflösung drängt. Nicht eine thematische Isolation geht hier vor, sondern der entgegengesetzte Prozeß des Ausflutens in die Unendlichkeit, deren Keimträger eben das zweite Thema ist.

C. Simultan-Exposition

In der Simultan-Exposition, unter der wir die gleichzeitige Aufstellung zweier Themen verstehen, ist die vertikale Beziehung von Anfang an das Primäre. Es ist klar, daß dieses Prinzip im Innersten einer textgebundenen Fuge widersprechen muß, indem der gleichzeitige Ablauf zweier Sprachsätze zwar innerhalb der Fuge nicht zu vermeiden sein wird, aber, auf den ersten Einsatz ausgedehnt, in solcher Zuspitzung unlogisch erscheint. Die Simultan-Exposition stellt demnach eine weitgehende Konzession an das Reinmusikalische dar. Daraus erklärt sich auch ihre relative Seltenheit, selbst bei Bach, dessen Vokalstil oft bedenkenlos instrumentale Absichten unterschoben werden. Aber auch in den wenigen Chorfugen, die diesem Typus zugehören, haben wir es durchaus nicht mit einem absoluten Primat des instru-

mentalen Gedankens zu tun. Die gleichzeitigen Expositionen Bachscher Vokalwerke lassen sich vom textlichen Standpunkt stets irgendwie rechtfertigen.

In den beiden Doppelfugen «Alles nun, das ihr wollet» (Kant. No. 24, gleichnamiger Chor T. 37 ff.) und «Höchster, schau in Gnaden an» (Kant. No. 63, Schlußchor T. 13 ff.) geht der Fugierung ein stark homophonisierter Chorteil voraus, der die beiden Sprachsätze des Fugentextes in motettischer Reihung vorwegnimmt. Im Einleitungschor der Kant. No. 67 wird durch homophone Vorexposition des ersten Fugenthemas das Aufeinanderprallen der Sprachsätze zu Beginn der Fuge (T. 33 ff.) gemildert. In der Schlußfuge der Kant. No. 106 ist dem Gegenthema das Wort «Amen» unterlegt, das den Abschluß des Textes von Thema I bildet. Streng gesehen liegt hier also kein zweiter selbständiger Sprachsatz vor, sondern eine textliche Vorwegnahme. Zudem bilden Worte wie «Amen», «Alleluja» eine Brücke aus der textgebundenen Melodik in reinmusikalische Bezirke, womit ihre Eignung für die Simultan-Exposition in besonderer Weise gekennzeichnet ist.[21])

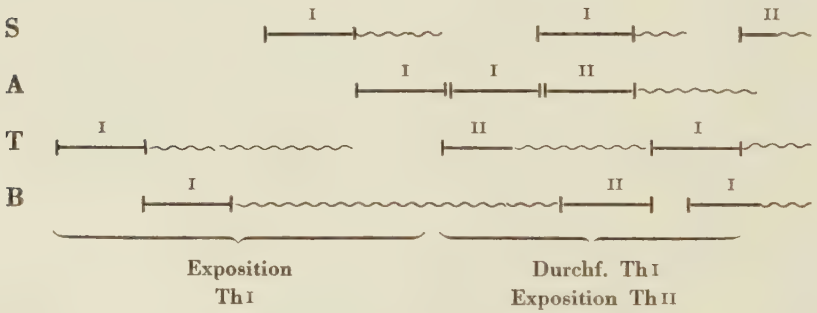
Wie verhalten sich nun diese Fugen in ihrem weiteren Verlauf zu der betonten Vertikalität der Themenbeziehung? Zähe hält an dieser der erwähnte Chor aus Kant. No. 63 fest, wo sich nur der letzte Doppeleinsatz des ersten Themas (Takt 29, T B) zur Hälfte aus dem Kontrapunktverhältnis emanzipiert. Eine eigentümliche vertikale Verselbständigung erfährt das erste Thema aus Kant. No. 106 (Schlußfuge) dadurch, daß es im letzten Einsatz augmentiert erscheint. Zu größerer Isolation streben die Themen in Kant. No. 24. Hier löst sich Thema I vom 79. Takt an zu einer selbständigen Durchführung, während Thema II wohl motivisch die ganze folgende Schlußpartie beherrscht, aber nicht mehr zur Verfestigung gelangt.

Allen Beispielen gemeinsam ist somit, daß Thema I als gefestigtes Gebilde gegen den Schluß zu mehr oder weniger vorherrscht, indessen Thema II als Träger der Entwicklung und der Auflösungsfermente erscheint. Deshalb läßt sich auch, trotz der in der Gleichzeitigkeit der Exposition angedeuteten Gleichberechtigung beider Themen letzten Endes doch von dem zweiten Thema gewissermaßen als von der Antizipation einer Fortspinnung von Thema I sprechen. Selbst hier also schimmert durch alles hindurch das in der logischen Textfolge begründete Reihungsprinzip.

[21]) Vgl. zum Beispiel die Doppelfuge «Et vitam venturi» aus Beethovens Missa Solemnis.

D. Sukzessive unselbständige Exposition

Das Merkmal dieses Doppelfugentypus beruht darin, daß Thema I selbständig, Thema II aber erst in einer Durchführung des ersten Themas als dessen gleichzeitig erklingendes Gegenthema exponiert wird. Es liegt also eine Mischform der selbständig-sukzessiven und der Simultan-Exposition vor. Vom textlichen Standpunkt aus ist zwar das Aufeinanderprallen beider Sprachsätze nicht vermieden, aber durch die vorherige Verdeutlichung des ersten Sprachsatzes gemildert. Aber selbst dies schien Bach offenbar zu instrumental gedacht zu sein. Im Hauptbeispiel dieser Kategorie nämlich, in der Fuge «Dazu ist erschienen der Sohn Gottes» (Kant No. 40, 1. Chor, T. 29 ff.) geht der Fugierung ein Chorteil voraus, der analog den Chören mit Simultan-Exposition, den Fugentext in homophon-motettischer Reihung vorexponiert. Das Schema des Anfangs dieser Fuge (T. 29/46) soll den hier in Rede stehenden Typus veranschaulichen:



Die vertikale Verschmelzung ist auch hier für den weiteren Verlauf kein bindendes Prinzip. Thema I verselbständigt sich im Chor noch einmal zu einer durch gesteigerte Imitationsdichte gekennzeichneten Durchführung, worauf dann die bereits vorher in der Instrumentalbegleitung zur Herrschaft gelangte Entwicklungsmotivik des zweiten Themas auch in den Vokalstimmen in den Vordergrund tritt, ohne jedoch das Hauptthema völlig zu verdrängen.

Auf bedeutend engerem Raum spielt sich die Entwicklung der zweiten Fuge dieser Art ab. Es ist dies die Fughette zu Beginn des Einleitungschors der Kantate No. 187, «Es wartet alles auf dich» (T. 28/41). Auch hier wird das zweite Thema («daß du ihnen Speise gebest . .») innerhalb der ersten Durchführung von Thema I exponiert.

Damit ist bereits die Fugierung erschöpft, und es folgt noch ein frei imitierender, nichtthematischer Schlußteil (T. 42/49), welcher nachträglich die Forderung des Fugentextes nach klarer logischer Reihung erfüllt.

E. Sondertypen

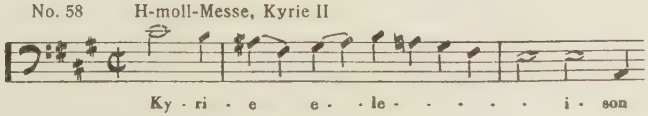
a) „Absolute" mehrthemige Fugen

Alle Kategorien des vorigen Abschnittes mit Ausnahme der Staffelfugen wiesen als durchgehendes Merkmal die Textbedingtheit der Mehrthemigkeit auf. Das heißt also: jedem Thema entsprach ein neuer Sprachsatz. Nun gibt es eine — zwar nicht sehr zahlreich vertretene — Klasse von Vokalfugen, in denen neue Themen aufgestellt und durchgeführt werden, ohne daß hierzu Gründe äußerer Art vorliegen. Obwohl sich rein äußerlich die Chöre dieses Typus in die aufgestellten, nach Expositionsunterschieden geordneten Kategorien zum Teil wohl hätten einordnen lassen, so treten in ihnen doch gewisse prinzipielle Eigentümlichkeiten zutage, die zu einer Sonderbehandlung drängen.

Die Aufstellung zweier selbständiger Themen, denen der gleiche Text zugrunde liegt, steht in schroffem Widerspruch zur Tradition der Vokalmusik. Wenn Bach sich trotzdem über diese hinwegzusetzen scheint, so werden wir annehmen dürfen, daß dies nicht aus Willkür geschieht, sondern gewisse Gesetzmäßigkeiten hinter diesen Freiheiten in Erscheinung treten. Es ist daher unumgänglich notwendig, vor allem das Verhältnis der Themen untereinander einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Eine Analyse des zweiten Kyrie aus der hohen Messe wird uns dabei Führerdienste leisten.

Bei der Betrachtung dieser Chorfuge fällt auf, daß in Takt 31 ein melodisches Gebilde im Baß erscheint, das als weitgehend verfestigtes Thema bezeichnet werden kann, indem es sogleich auf die Länge eines Doppeltaktes hin von den drei übrigen Stimmen in enggeführter Quartschichtung Note für Note imitiert wird. Es hat folgende Gestalt:

No. 58 H-moll-Messe, Kyrie II

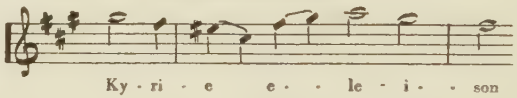


Für die Annahme, daß es sich hier um ein neues Thema handelt, das zu dem Hauptthema als selbständiges Gebilde tritt, spricht nicht

nur die ganz einer Themenexposition entsprechende Einführung, sondern auch die Tatsache, daß im weiteren Auftreten dieses Gebilde den Charakter einer thematischen Funktion durchaus beibehält, indem weder seine Struktur, noch sogar die Strenge der Imitation (stets Quartschichtung) eine Veränderung erfahren.

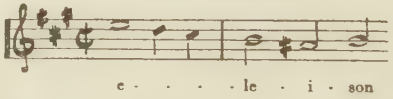
Wie verhalten sich nun aber die beiden Themen zueinander? Das neue Gebilde differenziert sich vom Hauptthema durch einen wesentlich anders verlaufenden Anfang. An Stelle der inhaltlich und rhythmisch schwergewichtigen Berührung der Tonika und ihres obern und untern Halbtons tritt ein beschwingteres Motiv — es ist nicht durch Chromatik «beschwert» und geht jeder Betonung durch Synkopierung ostentativ aus dem Wege — dessen Merkmal in überwiegend diatonischen Gängen beruht. Ein wesentlicher Unterschied liegt zweitens darin, daß Thema I geschlossen ist, während Thema II einen keineswegs stabilen Schluß aufweist, indem es seinem innersten Wesen nach ins Unendliche hinausstrebt. Der entscheidende Punkt aber liegt in der Feststellung, daß das Thema II nicht plötzlich als etwas Fertiges dasteht, sondern als Endresultat einer Entwicklung zu betrachten ist. Man sehe daraufhin Gebilde wie Takt 22/23 im Tenor an:

No. 59 H-moll-Messe, Kyrie II



Ein ganz ähnliches findet sich bereits in Takt 15/16 in der gleichen Stimme. Aber schon das erste Motiv (siehe folgendes Beispiel), welches dem ersten Hauptthemaeinsatz folgt, weist im Grunde verwandte Züge auf, und hier kann kein Zweifel darüber bestehen, daß es unmittelbar aus dem Hauptthema, und zwar aus dessen letztem Drittel, geboren ist.

No. 60 H-moll-Messe, Kyrie II



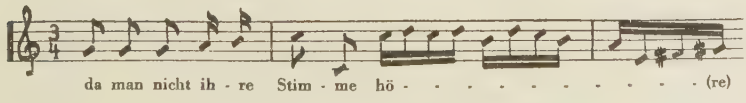
Thema II läßt sich also über verschiedene Stadien hinweg aus dem Hauptthema ableiten und gewinnt daher den Charakter eines Fortspinnungsgebildes, eine Erscheinung, die übrigens auch von einer bereits angetönten Seite bestärkt wird: in ihm gelangt nämlich das

schnellste Motiv des Hauptthemas, das der Viertelgänge, zur Herrschaft.

Dies alles läßt die Frage aufkommen, ob hier nicht trotz aller sichtbarer, imitatorisch begründeten Verfestigung eine zwischenspielartige Periode vorliegt.[22]) Tatsächlich wird das Problem nach zwei Seiten zugleich gelöst werden können: Wir haben hier ein *Zwischenspiel*, das heißt eine *Periode thematischer Auflösung* vor uns, die sich zu einer *Fugierung zurückverfestigt* hat. Dem zweiten Thema fällt hier die Rolle der «Verflüchtigung alles Festen» zu, und diese Verflüchtigung ist paradoxerweise selber in weitgehend verfestigte Formen gespannt. Auch vom Text aus gesehen ergibt sich ein doppeltes Bild. Liegt die Betonung in der Aufstellung eines neuen Themas, so werden wir darin eine absolut-musikalische Tendenz zu erblicken haben: es werden Themen exponiert, ohne daß nach der Textnotwendigkeit gefragt würde. Verlegen wir aber den Schwerpunkt in die auflösende, das heißt zwischenspielartige Triebkraft, dann müssen wir hingegen die Wortgebundenheit als die eigentlichste Ursache der thematischen Verfestigung anerkennen.

Kann man diese Grenzlage zwischen absolut-musikalischer Konzeption und Textbedingtheit im zweiten Kyrie noch einigermaßen mit dem immanenten Charakter des Messetextes in Einklang bringen, der mehr als andere Texte vielleicht die Brücke zwischen Absolutem und Relativem schlägt (wofür die fremde Sprache nur das äußere sichtbare Zeichen bedeutet), so läßt sich eine Rechtfertigung von dieser Seite her im nächsten Beispiel keineswegs beibringen. Die Fuge «Es ist keine Sprache noch Rede» (Kant. No. 76) ist ihrer thematischen Struktur nach viel abhängiger vom unmittelbaren Wort. Und doch scheint sich auch hier neben dem Thema ein Gebilde herauszulösen, dem durch seine fugentechnische Funktion der Charakter eines verfestigten Themas zukommt:

No. 61 Kantate No. 76



[22]) Daß die Betonung des zwischenspielartigen Charakters berechtigt ist, erweist sich schon daraus als richtig, daß Thema II nicht nur in der zweiten Hälfte Thema I überwiegt, sondern auch die in ihrer ganzen Struktur nach typischen Zwischenspiele, wie sie zum Beispiel in T. 14/17 oder T. 21/24 auftraten, verdrängt, das heißt unnötig gemacht hat.

Aber gegenüber dem zweiten Kyrie machen sich hier einige Unterschiede bemerkbar. Der Akzent liegt stärker auf der zwischenspielartigen Tendenz. Einmal erweist sich das zweite Thema nach Ursprung[23]) und Charakter viel tiefer im Hauptthema verwurzelt. Nach einer Seite hin könnte man es als dessen konzentrierte Form bezeichnen. Das Bruchstückartige, das ihm anhaftet — das sich auch im Textlichen kundgibt, indem nur der zweite Sprachsatz zur Verwendung kommt — läßt an eine Fortspinnungspartie denken, umso eher, als auch die Entwicklungsmotivik ungehemmter in Erscheinung tritt. Anderseits spricht für das Vorhandensein eines Themas die Festigung seiner Konturen — wenigstens was die erste Hälfte betrifft —, die parallel mit einer Imitationstechnik läuft, welche zwar zunächst außergewöhnliche Intervalle zuläßt. Daß aber dieser thematische Charakter in der Folge eher gestärkt wird, geht aus der Tatsache hervor, daß nicht allein regelmäßigere Beantwortungsintervalle Platz greifen (T. 121/124 erfolgen die Einsätze in Quartschichtung), sondern auch gegen den Schluß zu sonst für das Hauptthema typische Erscheinungen nun an dem Nebengebilde zu beachten sind, wie das unbestreitbare Übergewicht der Außenstimmen.[24]) Der dynamische Vorgang, der sich hier abspielt, kann so formuliert werden: *Verdrängung des Hauptthemas durch ein verfestigtes Gebilde*, das dessen *Grundgedanken* auf eine *einfachere* Formel bringt und zugleich die *Funktion* der thematischen *Auflösung* in sich schließt.

In der Fuge «Nimm, was dein ist» (Kant. No. 144) ist die ganze Fortspinnung zu zwei festgeprägten Motiven oder Themen «erstarrt». Im Gegensatz zu den letzten Beispielen tritt das zweite Thema zunächst als Kontrapunkt auf. Schon früher wurde darauf aufmerksam gemacht, daß auch ein unmittelbarer, linearer Zusammenhang mit dem Hauptthema in der komplementären Bewegungsrichtung zum Ausdruck kommt, die zunächst die beiden Themen zu einem bewegungsdynamisch geschlossenen Doppelthema werden läßt, dessen zweite

---

[23]) Seltsam ist das Herauswachsen des zweiten Themas aus dem ersten. Nach der Exposition des letzteren setzt der Baß T. 87 scheinbar neu mit dem Hauptthema ein, bricht dann aber ab. In einer Weise, die man als die Technik des wandernden Themas bezeichnen kann, greift nun der Tenor unmittelbar die melodische Linie des HTh in seiner Fortsetzung auf, wobei dieses allerdings stark verkürzt erscheint. Diese Fortsetzung ist Thema II .

[24]) Thema II tritt von Takt 126 an nur noch im Sopran und Baß auf, zudem in jeder Stimme zweimal, während die Mittelstimmen bloß zu thematischen Ansätzen gelangen.

Hälfte allerdings von Anfang an nicht völlig verfestigt dasteht und damit bereits auf seine zweifache Rolle hinweist.[25]) Aber die Bedeutung dieses zwischen Thema und Motiv schwankenden Gebildes geht weit über diejenige einer Ergänzung zum Hauptthema hinaus. Das Kernmotiv seiner Bewegung wird sozusagen zum Ostinatomotiv, das nur mit kurzen Unterbrechungen die ganze Fuge durchzieht. Damit fällt die Aufgabe der Entwicklungsmotivik einem Motiv zu, das zwar Entwicklungskeime in sich trägt — hier das Drängen zur Sequenzierung — aber doch stets wieder zu einem Stillstand gelangt und damit gefestigteren Formen sich nähert. Immerhin ist hier der Eindruck eines Bruchstückes und damit die Auflösungstendenz noch stärker als in Kant. No. 76, was sich auch in der viel willkürlicheren Imitationsweise äußert. Demgegenüber kann das im Takt 20 erstmalig auftretende dritte Thema insofern ausgeprägten funktionell-thematischen Charakter beanspruchen, als es einem normalen Beantwortungssystem unterworfen ist. Auf der andern Seite ist seine melodische Abhängigkeit vom Hauptthema eine umso stärkere; man könnte es dessen Stellvertreter nennen, was auch durch die vorläufige Beibehaltung von Thema II als Kontrapunkt eine Bekräftigung fände. Die Entwicklung dieses dritten Themas verläuft wellenförmig: seine Selbständigkeit steigert sich bis zur völligen Isolation und imitatorischen Verdichtung in der Durchführung Takt 39 ff., worauf — vom 50. Takt an — Thema II wieder langsam neu sich hervordrängt, um schließlich in seiner Doppeleigenschaft als «Auflösungsthema» den Schluß zu beherrschen.[26])

---

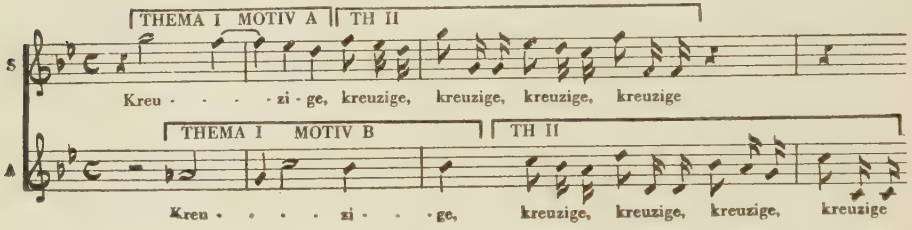
[25]) Siehe S. 42.

[26]) Arnold Schering (siehe Bachjahrbuch 1913 «Die Kantate No. 150», 1912 «Beiträge zur Bachkritik») spricht Bach die Autorschaft dieser Kantate ab. Obgleich es nicht im Bereich unserer Untersuchungsmethode liegt, Bachkritik zu treiben, so kann ohne weiteres zugegeben werden, daß vieles und wesentliches in der vorliegenden Fuge zum mindesten seltsam erscheint. Dazu gehört nicht nur das absolute Fehlen einer großzügigen Linienentwicklung in der Fortspinnung, sondern auch die ermüdende Wiederholung eines derart hölzigen Gebildes, wie es das «gehe-hin»-Motiv ist. Auch den melodisch ebenso starren Chor «Uns ist ein Kind geboren» (Kant. No. 142) läßt Schering nicht als authentisch gelten.

Zu dem bisher besprochenen Typus kann auch das «Alleluja» gezählt werden, welches den Abschluß der sechsten Motette bildet. Im 13. Takt erscheint im Tenor ein neues Thema, das sich als solches durch die Imitation manifestiert, die es in allen Stimmen erfährt. Daß es als ein vom Hauptthema differenziertes Gebilde aufgefaßt sein will, geht dann besonders daraus hervor, daß in T. 28/30 beide Themen simultan auftreten.

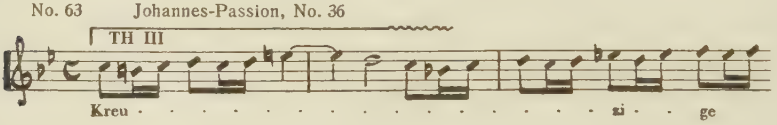
Abseits unter den absoluten mehrthemigen Fugen steht der Chor No. 36 aus der Johannes-Passion. Streng genommen fallen hier nicht weniger als vier Themen auf den gleichen Text, der sich allerdings durch ungewöhnliche Kürze («Kreuzige») auszeichnet. Von diesen vier Themen bilden die zwei ersten eine vertikale Einheit und können deshalb als ein einziges thematisches Gebilde aufgefaßt werden. Das zweite Thema erscheint — wenn man von dem homophonen Ausruf der Männerstimmen im ersten Takt absieht — stets nur in linearer Anlehnung an Thema I:

No. 62 Johannes-Passion, No. 36



Mit dem im 12. Takt auftretenden Melisma (Thema III) brechen die Auflösungskräfte durch, welche schon im zweiten Thema schlummerten (beide sind auf den gleichen Rhythmus zurückzuführen) und nun die beiden ersten Themen weitgehend durchsetzen:[27])

No. 63 Johannes-Passion, No. 36



Neu ist an dieser Fuge vor allem die Idee des vertikalen Themenkomplexes, die sich von der gewöhnlichen Simultan-Exposition dadurch unterscheidet, daß beide Themen gewissermaßen eine Vereinigung eingehen und zu einer übergeordneten, individuellen Einheit gelangen. Dies schließt allerdings nicht aus, daß dem einen von beiden größeres inneres Gewicht zufallen kann, wie es hier zweifellos mit dem um eine Viertelnote verschobenen, zu rhythmischer Ergänzung einsetzenden typischen Kreuzigungsmotiv (Motiv B) der Fall ist. Ob dem darüber ausgebreiteten Motiv A mit seiner diatonisch sinkenden Linie ebenfalls eine symbolische Bedeutung zufällt, mag dahingestellt sein,

[27]) Gleichzeitig mit der imitatorischen Steigerung (Doppeleinsätze Takt 18 bezw. 20) erfolgt die melodische Lockerung von Thema I.

jedenfalls bewirkt seine Gegenwart unmittelbar zweierlei: Die Verhüllung des Kreuzigungsmotivs und die gleichzeitige Erhitzung des Ganzen zu stärkstem dramatischen Ausdruck, der sich wesentlich in der Häufung harmonischer Reibungen (Vorhalte) äußert. Daneben mag noch auf eine dritte Funktion von Motiv A hingewiesen sein, die als eine gewisse Verankerung des Themenkomplexes im Tonikabereich gedeutet werden kann, während das Kreuzigungsmotiv dieses zu sprengen droht.

Wie sehr ein solcher durch ungewöhnliche Themenbildung gekennzeichneter Chor selbst rein technisch sich doch in die Fugenform einordnet, bestätigt ein Blick auf die Beantwortungsweise. Die ersten vier Einsätze des Hauptthemas schließen sich zu einer Expositionseinheit zusammen, indem ein Imitationsschema zur Anwendung kommt, dem wir im Prinzip schon anderswo begegnet sind.[28]) Die zweite Hälfte (also dritter und vierter Themeneinsatz) beantwortet als Ganzes die erste in der Quart, so daß beim letzten Einsatz die Tonika und somit eine tonale Geschlossenheit erreicht ist.[29])

b) Mischformen der Themen-Exposition

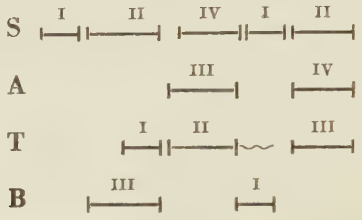
Es bleibt uns noch übrig, einige Fugen näher ins Auge zu fassen, die in der Aufstellung der Themen unter keine der Kategorien zu bringen sind. Allen ist eines gemeinsam: die größte Dichte der Themeneinsätze und das daraus resultierende teilweise völlige Fehlen von Fortspinnungspartien. Diese thematische Verdichtung konnten wir schon früher in einigen Staffelfugen bemerken. Allein dort unterschied sich die Exposition kaum von derjenigen einer einfachen Fuge. Hier haben wir es von Anfang an mit ausgesprochenen, textbedingten Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen zu tun, deren Themen sich nicht, wie es in der Staffelfuge der Fall ist, bei ihrer ersten Aufstellung von Stimme zu Stimme in gleicher Folge reihen, sondern auf mehr als eine Stimme verteilt sind, wobei die Einsätze teils gleichzeitig, teils nacheinander erfolgen oder ineinander greifen können. Der Begriff »Exposition» verliert hier seine Bedeutung als ordnungschaffendes Element; es soll gar keine leicht erkennbare Ordnung in der Themenaufstellung erstrebt werden, sondern von Anfang an ein dichtes, unübersichtliches Gewebe der Imitation sich über das Ganze breiten.

---

[28]) Vgl. Kant. No. 46, 1. Fuge (S. 68).

[29]) Die Untersuchungsergebnisse dieses Chores gelten auch für Chor No. 44 der Johannes-Passion, der — abgesehen von der Transposition nach der Tiefe um eine kleine Sekund — nur textbedingte Abweichungen aufweist.

1. Fuge «Und er wird Israel erlösen» (Kant. No. 131, Schlußchor, T. 27 ff.). Diese Quadrupelfuge läßt sich noch am ehesten mit dem Typus der Themenstaffelung in Verbindung bringen, dessen Prinzip der vertikalen Deckung und Umschichtungsmöglichkeit der Themen auch hier zum Teil verwirklicht ist, wenn auch die Einschnitte der Staffeln manchmal durch Einschübe und Überbrückungen verunklärt sind. Dagegen ist der wesentlichste Unterschied bereits erwähnt worden: die einzelnen Themen sind schon in den ersten paar Takten durcheinandergewürfelt. Zur Veranschaulichung diene das folgende Schema:



Aufschlußreich ist die Verteilung des Textes auf die Themen:

Thema I: Und er wird Israel (kurze Kadenzformel)

Thema II: erlösen (Entwicklungsmotivik)

Thema III: aus allen seinen Sünden (Chromatik)

Thema IV: und |: er wird Israel erlösen :|

Es fällt auf, daß eine solche Texteinheit wie Thema I und II eine thematische Sonderung erfährt, die zwar in den meisten Einsätzen durch mehr oder weniger enge Aneinanderreihung gemildert wird, aber für die Art charakteristisch ist, wie sich Bach ein symbolschweres Wort wie «erlösen» aus dem begrifflich-logischen Zusammenhang trennt und vervollständigt.[30]) Wie zum Ausgleich dafür vereinigt das zuletzt eintretende Thema IV den Text der beiden ersten Themen. Motivisch steht es in naher Beziehung zum ersten Thema, während jedes der beiden andern selbständigen Charakter trägt. Im Laufe der Entwicklung gewinnt dieses vierte Thema insofern die Oberhand über die andern, als die Einsätze sich zu Engführungen verdichten.[31]) Dem

[30]) Vgl. S. 196 ff., wo der gleiche Grundvorgang in der Gesamtform dieses Chors nachgewiesen wird.

[31]) Nicht nur die Rückanlehnung des vierten Themas an das erste, auch diese Engführung innerhalb der Staffel verbindet diese Fuge mit dem früher besprochenen Chor «Vor dir wird kein Lebendiger gerecht» (Kant. No. 105). Siehe S. 99 f.

ersten Thema fällt mehr die Rolle zusammenfassender Wirkung am Ende der Staffeln zu, wozu es seine an Kadenzformeln erinnernde Struktur besonders befähigt. Ganz in der Richtung dieser Funktion liegt es, wenn von den insgesamt acht Einsätzen von Thema I nicht weniger als vier auf den Baß fallen. Daß hingegen die im zweiten Thema aufgespeicherte Bewegungsenergie gegen den Schluß zu auf mehrere Stimmen übergreift und damit die Allgemeinbewegung steigert, ist ein weiterer Beweis dafür, daß auch in solchen stark «verhärteten» Formen die dynamische Entwicklung noch durchzuschimmern vermag.

2. «Uns ist ein Kind geboren» (Kant. No. 142).

Auch diese Fuge — deren Authentizität übrigens angefochten wird[32]) — weist als charakteristisches Merkmal eine Exposition auf, deren Anfang man zum mindesten als improvisatorisch bezeichnen könnte. Der erste Einsatz der beiden Themen erfolgt nach dem Prinzip der Reihung, ist aber auf zwei Stimmen verteilt, eine Technik, die wir bereits in der übrigens völlig anders gebauten Vorexposition zur Einleitungsfuge der Kant. No. 148 kennen lernten.[33]) Tatsächlich könnte man auch hier den Anfang gewissermaßen als Scheinexposition bezeichnen und den eigentlichen Fugenbeginn erst auf den Baßeinsatz im vierten Takt ansetzen, was vom Standpunkt der Beantwortung zweifellos gerechtfertigt werden kann.[34]) Aber demgegenüber spricht ebenso stark für die Einbeziehung der ersten vier Takte in die Fuge die Tatsache, daß erst der Tenoreinsatz zu Anfang die Stimmenzahl vervollständigt. Der ganze Streit ist jedoch müßig, wenn man sich das Grundprinzip dieser Fugen vergegenwärtigt, das gar nicht auf absolut klare — also auch nicht beantwortungsmäßig klare — Exposition ausgeht, sondern auf die möglichst rasche thematische Verdichtung. Thema II («ein Sohn ist uns gegeben») ist wieder eines jener kurzatmigen Gebilde, die bei allen Ausflösungskeimen, die sie tragen, doch immer wieder sich verfestigen. Das Kennzeichen dieser Doppelfuge ist das mosaikartige Neben- und Übereinanderreihen dieses Themas, daraus als formeller Zusammenhalt das erste Thema immer wieder hervorleuchtet.

---

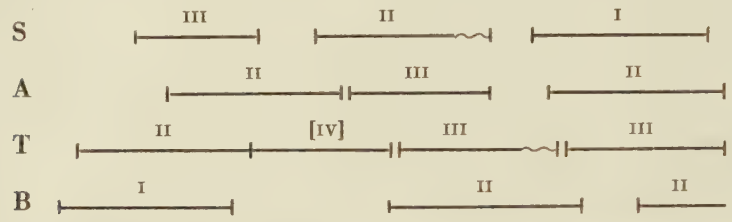
[32]) Siehe S. 113, Anm. 26.

[33]) Siehe oben S. 105.

[34]) So Spitta I, S. 481.

3. Fuge «Bleib' bei uns» (Kant. No. 6, 1. Chor, T. 80 ff.).

Diese Tripelfuge ist wohl eine der seltsamsten Blüten, welche die polyphone Kunst Bachs getrieben hat. Auch hier kann von einer Exposition in normalem Sinne keine Rede sein. Die ersten Einsätze der drei Themen sind halbwegs simultan übereinandergeschichtet.[35]) Diese gleich zu Anfang erreichte thematische Verdichtung wird durch die ganze Fuge beibehalten und erfährt noch eine Steigerung durch die Engführungen der Themen II und III. Hier seien die ersten sieben Takte schematisch wiedergegeben.[36])



Noch stärker als im letzten Beispiel bleibt hier das erste Thema der ruhende Pol — auch nach der Seite der melodischen Struktur zu verstehen (langgehaltene Tonwiederholungen!) — in dem lückenlosen Gewebe, das die übrigen Themen spinnen.

F. Zusammenfassung

Eine fast verwirrende Gestaltenfülle ist vorübergezogen. Wohl erlaubte das Kriterium der Themenexposition eine relativ einfache Typenaufstellung, die den größten Teil des Materials umfassen konnte. Allein man muß sich dabei stets bewußt bleiben, daß diese Gruppierungsart im Grunde nur eine der Möglichkeiten, wenn auch die für den Überblick klarste, aber letzten Endes doch eine rein äußerliche ist. Daß mit einer solchen Klassifizierung noch nicht das Wesentliche, sondern höchstens eine seiner Erscheinungsformen berührt werden konnte, hat die Untersuchung selbst dargelegt. Dazu kommt noch, daß die aufgezeigten Typen sich keineswegs als starr erwiesen, son-

---

[35]) Wie in andern Fugen mit Simultan-Exposition rechtfertigt sich hier die fast gleichzeitige Aufstellung dreier Sprachsätze durch ihre Vorwegnahme im vorangehenden Chorteil.

[36]) Thema IV hat mehr zufälligen Charakter und erscheint nur zweimal am Anfang der Fuge (im 3. und 8. Takt der Fugierung, Tenor bezw. Alt).

dern innerhalb ihrer Grenzen mannigfachen Schattierungen Raum gaben.

Es bleibt noch übrig, jenem Problem Aufmerksamkeit zuzuwenden, das die *mehrthemige Fuge* als *Gesamterscheinung* betrifft. Bisher öfters in den Einzelbesprechungen gestreift, bedarf es einer abschließenden Zusammenfassung. Kurz gefaßt, wird die Frage lauten: Wie wirkt sich in der *mehrthemigen Vokalfuge* das *Grundprinzip der Fuge* aus, das die *Zentralisation des imitatorischen Geschehens* in einem musikalischen *Hauptgedanken*, dem *Hauptthema*, fordert?

In der *instrumentalen* Doppel- oder Tripelfuge ragt das erste Thema jeweilen in besonderer Weise über die andern hinaus, die zu Nebenthemen herabsinken, mag ihnen noch so viel äußeres Gewicht zugeteilt sein. Dieses Herausragen äußert sich schon rein melodisch in einer meist eminent scharfen Umrißzeichnung, einer Lapidarität des Ausdrucks, welche zugleich die höchste Stufe der thematischen Verfestigung darstellt, weil sie dem Ohr unmittelbar eingeht. Die übrigen Themen dagegen sind Träger einer ganz andern Grundidee. In ihnen kommt, mehr oder weniger intensiv, der Fortspinnungsgedanke, der Auflösungstrieb zur Gestaltung; ihrem Wesen nach sind sie unplastisch, oft nicht unmittelbar als Melos erfaßbar. Es sind Themen, in welchen die dynamische Bewegung die melodische Substanz fast völlig ausfüllt. Rein von diesem Gesichtspunkt aus ergibt sich eine Vorherrschaft des ersten Themas; mögen dessen Einsätze zahlenmäßig auch hinter jenen der übrigen Themen zurückstehen, die ihm innewohnende Plastizität läßt es aus dem polyphonen Gewebe herausragen. Die notwendige Folge davon ist, daß die Funktion der tonartlichen Vereinheitlichung im wesentlichen vom Hauptthema ausgeübt wird. Das wichtigste Merkmal der Überlegenheit des Hauptthemas aber beruht in jener formalen Rundungstendenz, die sich darin kundgibt, daß die Fuge nicht mit den Nebenthemen schließt, sondern das Hauptthema am Ende klar die Oberhand gewinnt. Wir sehen also, daß in den instrumentalen mehrthemigen Fugen die Beziehung zu einem einzigen Thema nicht nur nicht aufgegeben ist, sondern letzten Endes der Zentralisierungsgedanke durch das Hinzutreten von Nebenthemen eine Verdeutlichung erfährt.

Wie verhält es sich nun mit der mehrthemigen *vokalen* Fuge? Läuft nicht eine Fuge, die mehrere Sprachsätze verarbeiten muß, Gefahr, motettischen Einflüssen zu unterliegen, gewissermaßen wieder in das Embryonalstadium der Fugenform zurückzutauchen? Die dem Wort innewohnende Triebkraft wird immer auf ein Nacheinander,

auf eine Reihung drängen. In der Motette ist der musikalische Ausdruck dem Wortgefüge adäquat: die in den Bibeltexten meist zutage tretende Gleichberechtigung der Sprachsätze — der Parallelismus — äußert sich hier musikalisch in der Gleichberechtigung der Themen. Die motettische Reihung der Sprachsätze, und somit der Themen, verwirklicht diese Gleichberechtigung. Die Vereinheitlichung geschieht in der Motette nicht durch die innere Vorherrschaft eines Themas, sondern auf andern Wegen: durch die starke Angleichung der Einzelthemen, eine Technik, deren Wurzel in der allem Individualisieren abholden Melodik liegt, dann auch in einzelnen Epochen — in Verbindung mit dem vorigen Prinzip — in dem mehr technischen Behelf eines Cantus firmus, der das ganze Stück durchzieht und so die Sprachsätze verbindet. Demgegenüber stellt die Fuge nun das Prinzip der *thematischen Zentralisierung* in den Vordergrund, das ein Thema vor den andern auszeichnet und es zum formalen Faktor werden läßt. Es ist dies ein *reinmusikalisches* Prinzip, das nur auf einem Gebiete zur Entwicklung gelangen konnte, wo die Forderung des Nacheinander, wie sie im Worte liegt, nicht gestellt werden mußte, das heißt also auf dem Felde der reinen Instrumentalmusik. Für die *Vokalfuge* kann man demnach die Frage, um die es hier geht, so formulieren: kommt im Kräftespiel der Themen die *reinmusikalische* Tendenz der *Zentralisierung* alles thematischen Geschehens in einem *Hauptthema* (wobei die andern zu ausgesprochenen Nebenthemen herabsinken) zum Durchbruch oder siegt die im *Textlichen* verankerte Idee des *Nacheinander*, in dem Sinne, daß, gleich wie in der überwiegenden Zahl der hier zur Vertonung gelangenden biblischen Texte, die einzelnen Sprachsätze nicht im Verhältnis der Über- und Unterordnung zueinander stehen, auch die Themen in ihren Funktionen auf völlige Gleichberechtigung hinzielen? Wir sahen, wie die letztere Tendenz in einer großen Zahl von Fugen zu einer Exposition geführt hat, die gewissermaßen ein *Kompromiß* zwischen *Fuge* und *Motette* darstellt, indem von dieser die Reihung beibehalten wurde, jedoch in einer andern als der üblichen Weise zur Anwendung gelangte: die gereihten Sprachsätze folgen sich unmittelbar linear, das heißt in der gleichen Stimme, und bilden Teile eines thematischen Ganzen. Das heißt aber nichts anderes, als daß an dem Gedanken einer thematischen Zentralisation hier irgendwie festgehalten wird. Wir sahen die Themen ins Riesenhafte geweitet. Sie umspannten auch jene Teile, die normalerweise von Fortspinnungs- und Auflösungskeimen erfüllt sind. Aber die Untersuchung zeigte auch — und hier liegt der entscheidende Punkt — daß dieses Rei-

hungsprinzip in dieser geschärften Form, wie es in der Exposition auftritt, im Laufe der Entwicklung nicht selten von Tendenzen durchbrochen wird, die auf eine Hervorhebung des ersten Themas (das heißt Sprachsatzes) hinzielen. Merkmale dafür sind:

1. Thema I erscheint selbständig, isoliert, während das Nebenthema nie anders als nur in Abhängigkeit von ihm auftritt.

2. Thema I weist eine stärkere melodische Verfestigung auf als die Nebenthemen. Damit hängt eng zusammen

3. die melodische Verflüchtigung der Nebenthemen, wenn sie vertikal unabhängig[37]) auftreten. Von besonderer Wichtigkeit ist die Behandlung des Schlusses. Oft zeigt sich hier zwar eine textliche Reihung, aber das Hauptthema erscheint allein als gefestigtes thematisches Gebilde, während die übrigen Themen zuweilen nicht über eine melodische Andeutung hinausgehen. Wo die Reihung nicht textbedingt ist, wie in den Staffelfugen, sind die Schlüsse eindeutig vom ersten Thema beherrscht. Die Verteilung seiner Einsätze auf die Außenstimmen hebt seine Bedeutung hervor.

Dieses Streben nach thematischer Zentralisation, das selbst in dermaßen motettisch beeinflußten Formen, wie sie die Fugen mit Themenreihung darstellen, aufgezeigt werden konnte, tritt vollends in den übrigen Kategorien noch deutlicher hervor, wenn auch hier einzelne Ausnahmen zu verzeichnen sind. Mit der von Anfang an gegebenen Verselbständigung der Nebenthemen, die hier zum Expositionsprinzip geworden ist, wird zwar ein bedeutender Schritt zur Gleichberechtigung der Themen vollzogen, die sich aber in den seltensten Fällen voll durchsetzt. Denn auch hier bildet das Übergewicht des ersten Themas über die andern das Grundprinzip. Nicht selten gibt die Beantwortungsweise Aufschluß über die Kräfteordnung der Themen, indem bei den Einsätzen des Hauptthemas stets eine straffere Beantwortung Anwendung findet, während die Imitation der übrigen Themen oft in ungewöhnlichen Intervallen vorsichgeht.[38]) Diese Unregelmäßigkeit kann sich schon in der Exposition äußern, wie zum Beispiel in der Doppelfuge «Ihr aber seid nicht fleischlich», wo das zweite Thema in motettisch freier Imitation aufgestellt wird.[39])

---

[37]) Vertikal unabhängig ist also ein Nebenthema, wenn das HTh nicht gleichzeitig ertönt.

[38]) Vgl. Kant. No. 29, zweites Thema (S. 78 f.).

[39]) Motette No. 3. Vollends unregelmäßig fanden wir die Exposition des zweiten Themas in Kant. No. 103 (siehe oben S. 106).

Diese selbst ist Ausdruck einer Auffassung vom Thema, die ihr Ziel nicht in der absoluten Festigung der melodischen Substanz erblickt, sondern in einer mehr unbestimmten Grundhaltung, in welcher sich zur Auflösung und zur Verfestigung drängende Elemente gleichsam die Schwebe halten.

An einer Stelle aber trug, wie wir schon bemerkt haben, die Wortgebundenheit den Sieg über die reinmusikalische Forderung davon: An den Schlüssen fanden wir eine Kompromißlösung vor, die darin bestand, daß das Hauptthema als gefestigtes Gebilde thematisch das Feld beherrschte, während das Nebenthema nicht in seiner ursprünglichen Gestalt, sondern melodisch frei, höchstens die erste Struktur andeutend, dem Hauptthema folgte. Die Reihung wurde damit nicht aufgegeben und zugleich die zentrale Vormachtsstellung des ersten Themas zu wahren gesucht. Allein der Akzent liegt doch stärker auf dem «Nacheinander», und im Grunde bleibt eine der Hauptforderungen der mehrthematischen Fuge, die Forderung klarer Zusammenfassung im Hauptthema, nur halbwegs erfüllt. Dieser innere Konflikt — man könnte ihn die Tragik der textgebundenen Fuge nennen — hat Bach offenbar gelegentlich beunruhigt, denn in zwei oder drei Werken versucht er eine Lösung zu finden, die kühn die Verschmelzung textbedingter und musikalischer Form vollzieht.

In den Fugen «Wer an ihn glaubet» (Kant. No. 68, Schlußchor) und «Wäre dieser nicht ein Übeltäter» (Johannes-Passion, No. 23) fällt auf, daß der letzte Einsatz des Hauptthemas nicht den ursprünglichen Text, sondern denjenigen des letzten Sprachsatzes trägt.[40]) Das be-

---

[40]) Die in Frage stehende Fuge aus Kant. No. 68 hat bereits als Beispiel der Verselbständigung eines Kontrapunkts zu einem neuen Thema eine ziemlich ausführliche Besprechung erfahren. Es ergab sich dort als Eigentümlichkeit, daß wohl Thema II zunächst in voller Abhängigkeit vom Hauptthema exponiert, dagegen der zweite Sprachsatz erst in jenem Moment dem zweiten Thema unterlegt wurde, nachdem dieses die vertikale Mündigkeit erlangt hatte. Auf diese seltsame Textvertauschung folgt aber noch eine zweite. Der dritte Sprachsatz «denn er glaubet nicht an den Namen des eingebornen Sohn Gottes» findet seine musikalische Umkleidung zunächst in Gestalt eines kaum verfestigten Gebildes, das sich in die Durchführung von Thema I und II hineingeschachtelt (Takt 41 Tenor, Takt 45 Alt). Nach einer kurzen Strecke (T. 49/52), in welcher Thema III vertikal selbständig wird und seine Motivik durch die kanonische Imitation in den Außenstimmen eine gewisse Festigung und beinahe thematisches Gepräge erhält, tritt das entscheidende Ereignis ein: Thema I beschließt die Fuge mit dem Text von Thema III.

In der Fuge aus der Johannes-Passion tritt die Textvertauschung im Baß im 23. Takt auf.

deutet also, daß sich das Streben nach reinmusikalischer Einheit mit der außermusikalischen, begrifflich-logischen Textreihung vereinigt, thematische Zentralisation und motettisches Nacheinander miteinander verschmelzen, ein Schritt, dessen Kühnheit daran zu messen ist, daß er ein Urprinzip der Vokalmusik, die Unvertauschbarkeit der Themen und Sprachsätze, verneint. Bach sieht dieses zwar in den allermeisten Werken als absolute Bindung an; sein Denken ist zu vokal, als daß er davon abgehen wollte. Wie sollte er, dem Text und musikalische Gestalt eine dermaßen innige Verbindung eingehen, das wortgebundene Thema zu einem bloßen Instrument und Spielball der musikalischen Formgebung herabsetzen wollen? Der Textwechsel eines Themas, und mag er auch wie hier um des Textes selber willen angewandt werden, weist im innersten Grunde auf eine reininstrumentale Auffassung hin. So sehen wir, wie diese Lösung des Problems — von der Vokalfuge aus betrachtet — eine Scheinlösung darstellt. Von neuem ist die paradoxe Stellung der vokalen Fuge beleuchtet, deren tiefste Ursache wir im ewigen Kampf der Ratio mit dem Irrationalen, dem Musikalischen suchen müssen.

4. Kapitel

Die Fortspinnung

Den Ausgangspunkt der Untersuchungen bildete in den vorigen Kapiteln stets das Thema. In ihm sahen wir den verkörperten Träger des Fugengedankens, die Konzentration des polyphonen Strömens in einer gefestigten Gestalt. Seine stete Wiederholung, welche nach genau bestimmten Imitationsintervallen geregelt erschien, erhöhte seine Prägnanz und damit seine formale Gewichtigkeit. Die Auffassung des Themas als Konzentration erstreckt sich aber nicht nur auf das melodische Gebiet. Auch die tonartliche Entwicklung und Vereinheitlichung spiegelt sich wesentlich in der rein thematischen Sphäre. Aber bei dem allem darf nicht vergessen werden, daß sich das Wesen des Themas nicht nur in Konzentration, in der Richtung zur Verfestigung erschöpft, sondern, daß es ebensosehr *Keim* ist, das heißt aus sich hinausweist, zur *Entwicklung* drängt. Es hieße das Wesen der Fuge völlig verkennen, wenn man sie nur in der Richtung auf das Thema und nicht auch vom Thema weg betrachtete.

Was ist nun die *Fortspinnung? Negativ* definiert umfaßt sie alles, was *nicht thematischer* Vortrag ist. *Positiv* gefaßt bildet sie den «*tragenden Grundstrom*», aus welchem sich die Themeneinsätze als plastisch erfaßbare Gebilde abheben.[1]) In der Fortspinnung gelangt gewissermaßen die Urpolyphonie zum Durchbruch, die man sich im Extrem als ein reines Kräftespiel einzelner Linien denken mag, das jede thematische Prägung, jede melodische Verstraffung als etwas seinem innersten Wesen Fremdes gar nicht aufkommen läßt. Das Auftreten eines Themas bedeutet hier stets eine Störung des Gleichgewichts. Jene Tonfolgen, die durch das Einströmen verfestigender,

[1]) Der Grundstrom wird somit hier als das polyphone Gewebe an sich aufgefaßt, das in der Fuge ein kontinuierliches Ganzes bildet und die thematischen Gruppen, Exposition und Durchführungen umhüllt.

Vgl. zum Begriff «Grundstrom», E. Kurth, Linearer Kontrapunkt, S. 411.

im engeren Sinne melodischer Kräfte zu einmaligen, dem Ohre eingänglichen Formen geprägt werden, heben sich von den gleichzeitig mitlaufenden Linien ab. Nun mag ja diese Plastizität einen verschieden starken Grad aufweisen. Das Thema kann sich weitgehend dem Grundstrom anpassen, das heißt selber den auflösenden Kräften breiten Raum geben. Aber dadurch, daß das Fugenthema immer wieder von neuem auftritt, wird auch ein in seinem Wesen der Auflösung zuneigendes Gebilde durch die Wiederholung verfestigt. Man kann daher *zwei Arten der Verfestigung* unterscheiden, eine *objektive*, die sich darin äußert, daß das Thema in sich selbst plastisch gerundet ist, und eine *subjektive*, die in der festigenden Kraft der Imitation beruht. Beide Arten können sich decken, müssen es jedoch nicht unbedingt. Ein objektiv plastisches Gebilde wird, obwohl es in der Regel in Bachschen Fugen dahin streben wird, Thema, Formträger zu werden, nicht immer durch Imitation verfestigt; anderseits werden durch imitatorische Wiederholung Tonfolgen zu Themen, die an und für sich gar nicht zur Festigkeit hinstreben. Die Urpolyphonie aber, jenes Prinzip, das das innerste Streben des «Grundstroms» verwirklicht — das keineswegs als historische Tatsache oder gar als Postulat, sondern lediglich als theoretischer Ausgangspunkt verstanden sein will — wird beide Arten der Verfestigung ablehnen: die plastische Abhebung kraft der Themenstruktur selber und die Wiederholung. Ihr Charakter wird sich melodisch in jenem eigentümlichen *Schwebezustand* ausprägen, der sich dem Eindruck thematisch freier *Bewegung* nähert. Das bedarf näherer Erläuterung.

Das Element, das wir als das Gestalt bildende empfinden, das die Einmaligkeit einer Melodie hervorruft, tritt in der Fortspinnung zurück, die Tonfolgen sind wohl noch in Motive zu scheiden, aber es kommt ihnen nicht Eigenbedeutung zu; aus dem Zusammenhang herausgerissen, würden sie jegliches Gewicht verlieren; denn sie stehen im Dienst dieses Zusammenhanges, eines umfassenderen Gedankens, in welchem sie aufgehen. Dieses übergreifende Prinzip ist aber nichts anderes als das des polyphonen *Fließens*. Die strömende Bewegung gewinnt die Oberhand über die thematische Gerinnung. Linienzüge ohne plastische Individualisierung führen zu typischen Bildungen, das heißt zu solchen, die immer wiederkehren, ohne sich jedoch im einzelnen zu wiederholen. An Stelle der thematischen Festigkeit tritt ein gelöstes Fortströmen an sich.

Historisch gesehen, finden diese unplastischen Linienzüge ihre Erklärung in dem Melodiestil des Mittelalters, dessen Auffassung von

der Unwirklichkeit und Entrücktheit des Gesanges sich nur darin äußern konnte, daß jede «Versinnlichung» des melodischen Vorganges, als welche eine Gestaltung zu «ansprechenden» Melodien gelten mußte, vermieden wurde. Das Melos hat sich im Mittelalter stets in die weltliche Musik flüchten müssen und von hier aus ist es langsam in die geistliche gedrungen, zunächst verkappt und verzerrt in den Cantus firmi, dann aber drang es am Ausgang des Zeitalters in den niederländischen Schulen bereits teilweise an die Oberfläche.

Wie wirkt sich nun dieser Melodiestil des Grundstromes in der *Fuge* aus? Dadurch, daß in dieser das Thema zum Träger eines Formgedankens wird, setzt sich das polyphone Fließen zum Fugenthema in Beziehung. Diese Beziehung ist eben die Fortspinnung. Es wird vom Thema weggesponnen in der Richtung jenes Zustandes ungeprägter Melodik hin, der vorhin charakterisiert wurde. Als eine der Hauptfragen wird uns das Problem beschäftigen, *wie weit die Fortspinnung* noch melodisch *mit dem Thema in Berührung* bleibt und *wie weit sie sich* von ihm weg *verliert.* Für die Untersuchung wird aber nicht allein der Gesichtspunkt reinlinearer Fortspinnung Gültigkeit beanspruchen können. Indem in der Fuge auf große Strecken immer thematische Stimmen in das polyphone Geflecht eingewoben sind, die sich meist zu ganzen Einsatzgruppen vereinigen, findet dieser Vorgang auch irgendwie seine Rückspiegelung auf die übrigen, nichtthematischen Stimmen, also auf den Grundstrom selbst. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß *die auflösenden Kräfte am offensten* in jenen Stellen zum Durchbruch gelangen, *wo* die *Themeneinsätze aussetzen,* das heißt wo die Fortspinnung alle Stimmen gleichmäßig erfassen kann. Es ist daher nicht ein rein äußerliches Kriterium, wenn man zwischen *Fortspinnung im thematischen Einsatzbereich und* solcher im *außerthematischen* Gebiet unterscheidet. Die letztere Art der Fortspinnung läßt sich außerdem noch in *drei Typen* scheiden, je nach der Stelle, die sie in der Fuge einnimmt. Die kleinste Einheit dieser Typen bilden jene *Partien, die* sich *zwischen die Einzeleinsätze* in einer Exposition oder Durchführung schieben und oft nur Bruchteile eines Taktes umschließen. Der zweite und wichtigste Typus umfaßt jene *Teile, welche Einsatzgruppen verbinden und die* man meist gemeinhin als *Zwischenspiele* bezeichnet. Ihre Dauer schwankt von Werk zu Werk; sie kann diejenige ganzer Gruppeneinsätze übersteigen, oft aber auch auf wenige Takte sich beschränken. Den letzten Typus repräsentiert die *Schlußentwicklung,* soweit sie thematisch frei ist. Wenn auch nicht selten äußerlich kaum ein Unterschied zwischen Schlußentwicklung und Zwi-

schenspiel besteht, so verlangt doch die spezielle Aufgabe der Schlußzusammenfassung eine gesonderte Betrachtung.

Wenn im folgenden diese Kategorien als Ausgangspunkte der Untersuchungen genommen werden, so wird sich genügend Gelegenheit bieten, ihr Gemeinsames zu betonen. Denn die Auffassung der Fortspinnung als des tragenden Grundstromes schließt in sich das ununterbrochene, unbekümmert um alles thematische Geschehen sich vollendende Fließen von Anfang bis zum Ende, das sich nur a posteriori in gesonderte Teile aufspalten läßt.

Nun aber stellt sich die Frage: Wie verhält sich die *Chor*fuge zu dem ganzen Problem, das bis dahin unabhängig vom Wort aufgerollt worden ist?

Das *Wort* hat, wenn es sich zur Musik gesellt, eine bindende Kraft. Es drängt an und für sich zu einer Zusammenraffung, zu einer Straffung der melodischen Struktur. Das reinmusikalische Element steht in einer Wechselbeziehung zu dem Wort als einem materiellen Phänomen. Allein es darf nicht vergessen werden, daß sich diese Anschauung erst seit der Renaissance durchgesetzt hat. Dem Mittelalter war eine andere Auffassung eigen. Das Wort bedeutete ihm Symbol, Wegweiser zu einem irrationalen Bereich. Die Musik diente nicht zu seiner *Klärung*, sondern mehr zu seiner *Verklärung*. Ihre Verbindung mit dem Wort ruhte nicht auf einer rationalen Grundlage, sie vollzog sich in einer Schicht, die begrifflich nicht erfaßt sein wollte.

Mit dem Durchbruch der Individualität in der Renaissance aber scheint allmählich auch gleichsam ein Erwachen, eine Selbstbesinnung des Wortes vorsich zu gehen. Erscheinungen, wie die Affektgeladenheit einzelner Worte im Madrigal des späten 16. Jahrhunderts und ihre musikalische Ausdeutung, oder auf technischem Gebiet die in die gleiche Zeit fallenden Versuche der Leute um Baïf in Paris, den rhythmischen Gehalt des Wortes ins Musikalische zu übersetzen, stellen einzelne Symptome einer Umwandlung des Wortbegriffes dar, die als eine Verschiebung des Akzentes vom Irrationalen zum Rationalen gekennzeichnet werden kann. Diese Entwicklung erreicht ihren vorläufigen Höhepunkt um 1600 in der Erfindung des Rezitativs einerseits und in dem Eindringen plastisch-melodieformender Elemente anderseits, die sich schon in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts als Gegenkomponente zum Sprechgesang einstellten. Das Wort verschmilzt hier in ganz anderer, viel konkreter gefaßter Weise mit der Musik. Seine materielle und ideelle Substanz leuchtet gleichsam viel intensiver durch das musikalische Gewand hindurch. Die bindenden Kräfte sind

sichtbar geworden, sie äußern sich im Rezitativ in der Hebung des sinnlichen Wortklangs in die musikalische Ebene, in den liedartigen Formen in einer sich voll erschließenden Melodik, im Melos.

Das *Bachsche* Vokalthema ist, obschon es seine Wurzeln, wie noch gezeigt werden wird, tief in Vorstellungen senkt, die im Mittelalter lebendig waren, doch in einer der beiden vorhin beleuchteten Weisen mit dem Wort verbunden. Diese engere Verbindung aber steht nun der musikalischen Auflösung des Themas, als welche die Fortspinnung zu betrachten ist, feindlich gegenüber. Es entsteht ein Konflikt, der zu verschiedenen Lösungsversuchen führt. Die *Auseinandersetzung* beider Urgewalten, des *Wortes* und der *Musik*, spielt sich tatsächlich am entscheidendsten auf diesem Felde ab.

Es gibt *zwei Möglichkeiten thematischer Zersetzung:* die *Auflösung* der thematischen Substanz in der Richtung auf die vorhin gekennzeichnete Urpolyphonie; oder aber die *Aufbröckelung* des Themas in kleinere Bruchstücke. Bei der ersten Art bedeutet das Thema Ansatzpunkt zu einer von allem Anfang an latenten Grundhaltung, es ist gewissermaßen Vorwand, um dahin gelangen zu können, nicht Endziel; bei der zweiten Art liegt der Akzent mehr auf dem Thema, indem auch die aufgebröckelten Teile zäher an seiner geprägten Form festhalten. Die Aufbröckelung ist ein innerthematischer Vorgang, der die individuellen Züge des Themas nicht antastet, während bei der Auflösung die vorhandenen eigenschöpferischen Elemente in allgemeine Inhalte, in typisierte Formen umgewandelt erscheinen. Dieses freie Hinströmen wurde oben als das Wesentliche der Fuge hervorgehoben, als das Ursprüngliche, der Grundvorgang, welcher die thematische Entwicklung zu tragen hat. In der Aufbröckelung hingegen bricht ein dem Strömen entgegengesetztes Prinzip, dasjenige des beständigen Bewegungsunterbruchs, des Zerfalls in Melodiegruppen, durch.

Eines der interessantesten Merkmale der Vokalfuge ist nun, daß in einer Anzahl ihrer Vertreter dieser Zerbröckelungsprozeß an Stelle der fugengemäßen Auflösung oder wenigstens neben diese tritt. Es ist nicht schwer, die Ursache dieser Erscheinung zu ergründen. Sie ist in nichts anderem als in der Bindungskraft des Wortes zu suchen, von der oben gesprochen wurde. Jeder Sprachsatz läßt sich trotz seiner inneren Einheit, trotz der Wechselbeziehung aller seiner Glieder, fast stets in einzelne Gruppen aufteilen, die an und für sich keinen Sinn ergeben, doch in ihrem rein rhythmischen Ablauf einen Eigenwert erhalten mögen, der sich musikalisch als ein festes, umrissenes Motiv vom übrigen Themenverlauf differenzieren läßt. Es ist klar, daß ein

solches Ausstrahlen der Satzrhythmik auf die motivische Differenzierung im wesentlichen nur in der Syllabik zur vollen Deutlichkeit gelangt. Eine Aufbröckelung erfaßt daher hauptsächlich Thementeile, welche dieses musikalische Deklamationsprinzip ausprägen. Indem Bach solche rhythmisch einheitliche Wortkomplexe aufs engste an eine musikalische Form bindet, wird ihm diese eine unauflösliche Einheit, das heißt es entstehen Thementeile, Motive, denen absolute Wertung zuteil wird, während in der eigentlichen polyphonen Thematik eben die Auflösungsfähigkeit das Wesen der thematischen Substanz ausmacht.

Wenn auch nachdrücklich betont werden muß, daß Ansätze zu einer Themenzerspaltung in Bachs Vokalwerken keine häufige Erscheinung sind, so sind diese Beispiele doch nicht weniger bemerkenswert, weil sie als *Vorboten einer Umwandlung der thematischen Struktur* und damit in engem Zusammenhang auch des Fortspinnungsgedankens selber betrachtet werden können. In der Tat erfüllt dann die Klassik, was hier im Keim versteckt liegt. Auf dem Boden der Vokalpolyphonie lassen sich wohl jene Zersetzungserscheinungen am frühesten beobachten, welche zur Auflösung des linearen Stils, zu einer horizontalen Gruppenbildung und vertikalen Ballung führen. Durch das Wort strömten in die «unendliche Melodie» der Polyphonie Kräfte, welche im Laufe der Jahrhunderte eine immer intensivere Individualisierung der Melodik, eine *Konzentration* zu thematischen Gebilden, bewirken mußten, eine Entwicklung, die folgerichtig ihren Zielpunkt in der weiteren Aufspaltung des Themas in individuelle *Teilstücke*, das heißt in scharf umrissene, von einander selbst bis zur Kontrastierung verschiedene *Motive* sehen mußte. Parallel damit vollzieht sich auch — immer noch innerhalb des alten polyphonen Stils — eine *Straffung struktureller Art*, indem homophonere Strecken in Fugen nichts seltenes darstellen und auch sonst Stimmballungen das freie Spiel der Linien durchkreuzen.

A. Die Technik der Fortspinnung

a) Die Auflösung in Melismen. Die Entwicklungsmotivik

Die Auflösung der thematischen Substanz weist in einer großen Zahl von Vokalfugen gleiche oder ähnliche Grundzüge auf wie in der instrumentalen Fuge. Allein es wäre verfehlt, ausschließlich eine rein-

instrumentale Beeinflussung zu betonen. In der thematischen Auflösung der Bachschen Themen spiegeln sich *uralte Wesenszüge der vokalen Thematik* überhaupt. Man denke an die allelujatische Ausweitung gregorianischer Melodien, die durch das ganze Mittelalter hindurch die melodische Struktur bestimmte und die zum Beispiel noch in den weltlichen polyphonen Liedern der deutschen Schule des 16. Jahrhunderts nachklingt. Es darf nicht vergessen werden, daß ihr *Urgedanke* ein rein kirchlicher, *religiöser* war. So sehr die gregorianische Melodik selber an und für sich, das heißt auch da, wo sie syllabisch deklamierte, der Verfestigung zu plastischer Deutlichkeit aus dem Wege ging, so suchte sie diese «Unwesenheit» durch ein völlig entmaterialisiertes — weil nun restlos vom Wort gelöstes — Verwehen und Entschweben der Melodie am Schlusse zu steigern. Die Melismen vom instrumentalen Begriff im heutigen Sinne her zu fassen, wäre sinnlos. Erst wenn man im Sinne mittelalterlicher Theoretiker die menschliche Stimme selbst als Instrument begreift — als ein Instrument, gespielt von höheren, außermenschlichen Kräften und Wesen — erst dann kann man von instrumentalem Gehalt sprechen. Auch die Begriffe «reinmusikalisch» oder «absolut-musikalisch» gewinnen hier nur eine relative Berechtigung, indem sie zwar dem Kern näher kommen, ihn aber doch nicht ganz berühren. Das Wort «absolut» konnte sich im Mittelalter nur auf eines richten, auf Gott selbst. Nur in der Richtung auf ihn konnte die Musik überhaupt zur Musik werden. Das Melisma ist daher nichts anderes als ein Schritt aus der bereits als übersinnlich empfundenen, syllabischen Gregorianik zum Urwesen hin.

Dieser Gedanke der thematischen Auflösung als einer *steigenden Entmaterialisierung* liegt dem ganzen polyphonen Stil zugrunde. Oder man könnte umgekehrt sagen, der polyphone Stil ist der adäquate Ausdruck einer Weltanschauung, welche den Endzweck der Musik und überhaupt jeder Kunst nicht im Diesseitigen, sondern im Jenseitigen sieht. In dieser Beziehung kann man Bach einen der letzten Vollender des Mittelalters nennen. Allein es muß stets die Tatsache im Blickfeld behalten werden, daß zwischen ihm und dem Mittelalter eine entscheidende Umwälzung liegt. Die monodische Revolution zu Beginn des 17. Jahrhunderts muß immer wieder von neuem in die Diskussion geführt werden. Zweifellos bedeutet sie eine teilweise Überwindung der mittelalterlichen Auffassung, indem sie nun, wie schon früher gesagt, den Akzent in entscheidender Weise auf das Wort legte. Aber die Enge dieser Bindung wurde bald zu mächtig empfunden. Der Trieb zur Auflösung brach wieder erneut hervor. Bei Monteverdi scheint

sich der Anschluß an das Alte am deutlichsten zu vollziehen. Wesentlich aber ist, daß das grundsätzlich Neue von nun an stets, wenn auch oft nur im Untergrunde, bestehen bleibt. Dem Hinausschwingen ins Metaphysische mischt sich jetzt ein gutes Teil subjektiver Leidenschaftlichkeit bei. Die religiöse Durchdringung aller Wirklichkeit bleibt, aber daneben beginnt das Ich sich immer stärker selbst zu betonen, ein Prozeß, der in der Musik bekanntlich erst in der Wiener Klassik zum Abschluß kommt. In Bach lodert noch einmal der *Streit zwischen* der *Selbstbehauptung*, der Individualität und der mittelalterlichen *Ichverneinung* auf.

Dies alles mußte den nun folgenden Untersuchungen vorausgeschickt werden, damit von vornherein die Einstellung gewonnen werden kann, die hier not tut: die Einstellung von innen heraus, und diese kann nur historisch gewonnen werden, soll sie nicht vagem Ästhetisieren anheimfallen. Die Bachschen Melismen sind nicht einfach Übertragungen instrumentaler Gedanken auf den Gesang. Eher kann man die Auflösungselemente in den Instrumentalwerken als ursprünglich aus dem Vokalen entsprungen betrachten. Für Bach bestehen jene unübersteigbaren Grenzen zwischen rein Instrumentalem und Vokalem noch nicht, wie sie sich schon zu seinen Lebzeiten abzuzeichnen beginnen. Es ist eine beständige Wechselwirkung zwischen beiden Prinzipien vorhanden, die aber nur dadurch zustande kommt, daß noch ein Bewußtsein eines gemeinsamen Urgrundes wach ist, jenes selben jenseitigen Urgrundes, aus dem für den mittelalterlichen Menschen alle Musik strömte. Wenn das Mittelalter nur vokal dachte, denken mußte, so hatte dies seine Begründung darin, daß nur der Mensch als Medium das göttliche Geschenk rein und unmittelbar zu empfangen imstande sein konnte. Mit der Bewußtwertung der Individualität vollzog sich eine Aufspaltung in vokale und instrumentale Musik. Der Sieg des Instrumentalen aber entspringt der sich vollenden Egozentrik der Klassik.

Zusammenfassend kann man also sagen: Das Bachsche Melisma stellt in dreifacher Hinsicht eine Auflösung dar. Zum ersten erscheint rein vom Text aus gesehen die durch die Vokalisation bewirkte *Verunklärung des Wortes* als eine Zersetzung rein äußerlicher Art. Dann ist mit dem Melisma noch die wichtigere Erscheinung des rein *melodischen Verwehens* gegeben, indem die festen Umrisse des Themas unplastischeren Platz machen. Der weitaus entscheidendste Akzent aber muß auf den Begriff der Auflösung als einer *Entpersönlichung* gelegt werden, nicht nur in dem Sinne, daß aus der Fortspinnung

individueller Themengestaltungen allgemeine, typische Melodiebildungen herauswachsen, sondern in dem wesentlicheren Sinne, daß die Auflösungsmelismen im innersten Grunde mit Vorstellungen religiöser Natur zu verbinden sind, indem sie alle irgendwie aus jener allelujatischen Verzückung strömen, die schon die ersten frühmittelalterlichen Gesänge ausgezeichnet haben.

Die sichtbarste Anknüpfung an diesen Vorstellungskreis ergibt sich da, wo der Text unmittelbar zu allelujatischen Wendungen, zur Auflösung in Melismen drängt, wie zum Beispiel in den Themen der Fugen «Lobe den Herrn» (Kant. No. 69; siehe Beispiel No. 29) oder «Alles, was Odem hat, lobe den Herrn» (Motette No. 1, Schlußchor; Beispiel No. 26). Beide Themen nähern sich der polyphonen Urthematik; sie streben nicht nach plastischer Verdeutlichung, die Einsätze verlieren sich im polyphonen Linienstrom; will Bach sie trotzdem verdeutlichen, so muß er zu einem extremen Mittel greifen, indem er der einen thematischen Stimme die übrigen in stark homophoner Ballung gegenüberstellt.[2]) Das Thema ist, um auf einen zu Anfang dieses Kapitels ausgeführten Begriff zurückzukommen, nicht objektiv, sondern bloß subjektiv verfestigt, kraft der imitatorischen Wiederholung überhaupt als Thema anzusprechen.

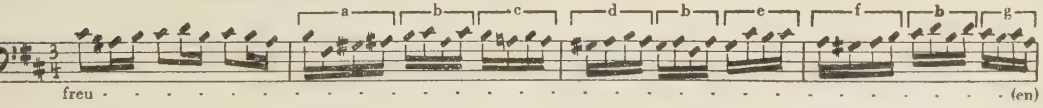
Wenn hier die *Auflösungskeime* über ganze thematische Gebilde greifen, so beschränken sie sich in den meisten Fällen auf *einzelne Stellen innerhalb der Themen.* Man betrachte daraufhin etwa Beispiel No. 36 (Kant. No. 47), wo über dem Worte «erhöht» ein langes Melisma gebreitet ist. Gegenüber dem vorhin zitierten Thema fällt hier vor allem etwas auf: der eigentliche Schwebecharakter der Auflösungsmotivik kommt gar nicht zum vollen Durchbruch, diese erscheint in den Dienst einer unmittelbar plastisch herausspringenden Kurve gestellt. Diese Beobachtung aber hat Gültigkeit für alle Themen, in welchen längere oder kürzere melismatische Stellen eingeflochten sind. Die Kräfte, die dem Thema die innerlich geschlossene Gestaltung verleihen, fließen auch in jene Melodieformen, die zur Auflockerung drängen. Aber diese letzteren, mögen sie auch momentan gebändigt sein, bilden eben doch eine Gegenkraft, die manches Thema zu sprengen droht. Sie sind es, die den Keim zur Fortspinnung, zur Auflösung bilden, sie stellen die Brücke dar zwischen dem Grundstrom und dem Thema. Vollends wird dieses Verhältnis klar, wenn das Thema direkt in Melismen ausströmt, wie in Beispiel No. 1 (Kant.

[2]) Motette No. 1, Schlußchor, Takte 38/46, Thema im Baß.

No. 39). Dies ist die einfachste Art der thematischen Zersetzung und zugleich jene, die dem mittelalterlichen Themenbegriff am nächsten kommt, indem die allelujatische Ausweitung an die Schlüsse fiel. Es kann aber auch der Fall eintreten, daß das Thema völlig frei scheint von solchen zersetzenden Elementen und diese erst im Gegenthema oder noch später auftreten.[3]) Von Fugen, in denen sie sogar ganz fehlen — wenigstens was die Singstimmen anbelangt — wird weiter unten die Rede sein.

Wie sehen nun diese *Auflösungsfermente aus?* Schon rein *rhythmisch* heben sie sich von dem übrigen ab, indem in ihnen fast immer die *schnellsten Notenwerte* zum Ausdruck kommen. *Melodisch* setzen sie sich aus kleinsten Bewegungszügen zusammen, die aber *nicht* als *charakteristische Motive* empfunden werden, schon weil sie sich durchaus im Allgemeinen halten und nicht auf individuelle Vereinzelung hinstreben, dann aber auch, weil sie ihren Spannungsgehalt völlig in den Dienst einer übergeordneten Dynamik stellen, die in höherem Maße die einzelnen Teile ineinander verschmelzen läßt, als dies selbst im Thema mit den Motiven geschehen kann. Ein weiteres wichtiges Kennzeichen, das aufs engste mit der Tendenz zusammenhängt, das Ohr zu verhindern, sich ins einzelne zu verlieren, ist der beständige Wechsel dieser melodischen Einheiten. Ein Ausschnitt aus der Baßstimme der Fuge «Ihr werdet weinen» (Kant. No. 103; die Stelle befindet sich Takt 60/63; vgl. Beispiel No. 38) wird dies belegen:

No. 64 Kantate No. 103



Auf eine Strecke von drei Takten entfallen hier nicht weniger als sieben verschiedene Motive, von denen nur eines *(b)* mehr als einmal auftritt. Daß die Wiederholung dieses Motivs jedesmal auf die Taktmitte fällt, ist völlig belanglos und etwa durchaus nicht im Sinne einer Verdeutlichung durch Periodik zu werten. Gewöhnlich kommen die Wiederholungen in ganz unregelmäßigen Abständen vor. An diesem Beispiel läßt sich aber auch erkennen, *wie sich* nun diese *Auflösung vollzieht.* Der Übergang aus gefestigten Strukturen in die Schwebebewegung geschieht selten in abrupter Weise. Das Thema, dem dieses

[3]) Zum Beispiel Kant. No. 21, Schlußfuge «Lob und Ehre», wo das Gegenthema «Amen» rein melismatisch ist.

Motiv entnommen ist (siehe Beispiel No. 38), beginnt mit einem daktylischen Rhythmus, dem typischen Jubilationsrhythmus. Der Keim der kommenden durchgehenden Sechzehntelbewegung ist demnach schon in ihm enthalten. Man könnte diese Entwicklung noch weiter rückwärts verfolgen und das Jubilationsmotiv als Steigerung des unmittelbar vorangehenden Hauptthemas (Beispiel No. 15) betrachten, wo sich aus den schweren Vierteln und Halben ein Achtelmotiv herauslöst.[4]) Eine ähnliche Bewegungsintensivierung läßt sich auch im Anfangsthema der Kantate No. 64 (siehe Beispiel No. 13) feststellen. Den gewichtigen Halben folgen drei Viertel, die nach einer nochmaligen Verlangsamung zu einer Halben die Herrschaft vorläufig an sich reißen, bis auch sie dem noch bewegteren Achtelrhythmus weichen müssen. Der Übergang aus den Vierteln in die Achtel vollzieht sich in der genau gleichen Weise wie derjenige aus den Halben in die Viertel, nämlich nicht brüsk, sondern stufenweise, indem sich der zu übersteigernde Bewegungswert noch einmal in die belebtere Rhythmik einschiebt. Wie auf dynamischem Gebiet das Drängen zu einem Höhepunkt durch gegenstreberische Kräfte gehemmt wird, dafür in seinem Spannungsgehalt eine Steigerung erfährt, so spielt sich auch in rhythmischer Hinsicht ein ähnlicher Vorgang ab; in die allmähliche Verlebendigung der Bewegung werden stets wieder Haltepunkte eingeschoben, wodurch erst die Auflösung in frei strömende Linien als Auslösung empfunden wird. In dem Beispiel der Kantate No. 64 tritt aber noch ein anderes Element des Überganges in Erscheinung. Die zweite Hälfte des vierten Taktes bildet mit der ersten Hälfte des folgenden Taktes eine melodische Sequenz. Deklamatorisch ist sie verschleiert, indem das Motiv syllabisch, die Sequenz melismatisch gesetzt ist. An der Scheide zwischen textlicher Gebundenheit und Auflösung erscheint also das Bindemittel ein melodischer Zusammenhang, als welcher die Sequenz zu gelten hat. Damit ist aber noch nicht alles erschöpft. Die Sequenz ist hier nicht nur als melodische Brücke zu betrachten, sondern als das, was sie stets ist, als Element eines dynamischen Vorganges, der hier sich in der Steigerung zum Höhepunkt (*fis*) des ganzen Themas äußert. Die Verströmung der thematischen Substanz fällt demnach mit dem *Entspannungsvorgang* zusammen. Die Schwebebewegung stellt in ihrer reinsten Gestalt eine melodische Form dar, die sich aus innern Spannungszuständen befreit hat und in

[4]) Vgl. Beispiel No. 8 (Kant. No. 75), wo die Entwicklungsmotivik ebenfalls kurz vor ihrer Auslösung im Keim vorgebildet ist.

der das unmittelbare Verhältnis von Ton zu Ton in einer Grundhaltung der Gelöstheit aufgeht, die ihre Wurzeln im Irrationalen hat.

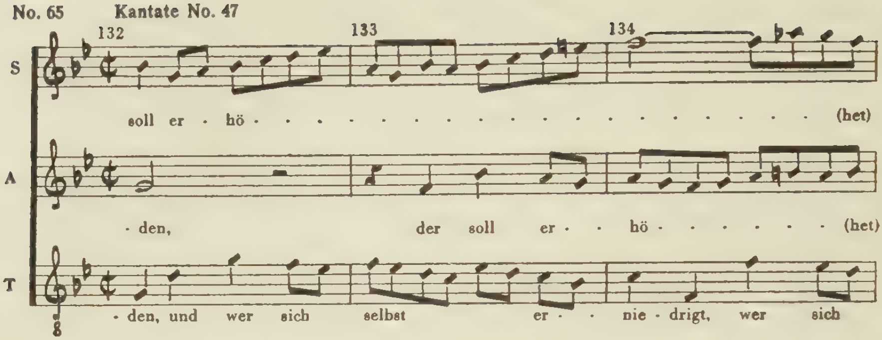
Nun liegt die aufgezeigte Fortentwicklung, auch wenn sie zum gleichen Ziel führt, bei weitem nicht immer so klar und offen zutage wie im Thema der Kantate No. 64. So können die *Melismen zunächst* noch *individuell* geprägte Umrisse aufweisen und erst im Laufe der Fugenentwicklung zu typischen Gebilden geglättet und abgeschliffen werden. Ein Beispiel dafür bietet der Schlußchor aus Kantate No. 68, dessen erstes Thema zwar in ein weitgeschwungenes Melisma ausmündet, das aber seinem Charakter nach noch durchaus in das thematische Ganze hineingehört. Aber es besteht kein Zweifel darüber, daß in ihm die Keime der Auflösung zu suchen sind, die erst viel später durchbrechen.[5]) Rein bewegungsmäßig stellt es die belebtesten Werte, wenn sie auch durch stark akzentuierte Haltepunkte unterbrochen sind, ein Vorgang, der seine Beleuchtung in der Analyse des letzten Beispiels findet.

Wenn vorhin den aus Entwicklungsmotiven gebildeten Linien eine Dynamik im Dienste plastischer Konturen nicht nur in den einzelnen Motiven, sondern auch auf ganze Linienstrecken abgesprochen wurde (wenigstens in dem Sinne, daß der Hauptakzent nicht in ihr liegt), so entspricht das wohl der allgemeinen Tendenz, muß aber in einem bestimmten Falle eine Modifikation erfahren. Es wurde bei der Untersuchung der Thematik auf Themen hingewiesen, deren dynamische Struktur im Innersten mit dem Textgehalt verbunden ist, diesen darstellerisch ausdrückt. Es handelt sich dabei hauptsächlich um die Umsetzung der Begriffe «Auffahren», «Niederfahren» und von allem, was damit in Beziehung gebracht werden kann, in musikalische Höhen- bezw. Tiefenentwicklungen. Es ist nun bemerkenswert, wie in gewissen Fugen die Macht des Wortinhalts so stark empfunden wird, daß selbst in die fortspinnenden Schwebefiguren hinein die *darstellerische Tendenz* dringt und sich in der Dynamik äußert. In der Fuge «Wer sich selbst erhöhet» (Kant. No. 47, Beispiel No. 36) beeinflußt die anfänglich in ihrer Primitivität so wuchtige Symbolik der Melodiekurven auch die gesamte Fortspinnung. Man betrachte im folgenden Beispiel die Linien in den drei Stimmen:

---

[5]) Typische Entwicklungsmotivik findet sich zunächst in Takt 19 im Alt, voll treten die Auflösungstendenzen erst von Takt 26 ab in Erscheinung, um später von neuem mehr individuellerer Melodik zu weichen.

No. 65 Kantate No. 47



b) Fortspinnung mehr individuell-thematischer Prägung.

Die Themenzerbröckelung

Die Auflösung der Vokalthemenstruktur offenbart sich am deutlichsten in der Ausbreitung zu melismatischen, motivisch typisierten Linien, weil hier die Zersetzung auch das Wort angreift und es gewissermaßen entmaterialisiert. Aber diese Art der Fortspinnung ist nicht die einzige. Über das Thema hinaus wird das Wort stets wieder zu einer Konzentration der melodischen Substanz drängen. Es lassen sich hier verschiedene Möglichkeiten denken:

1. Die individuelle melodische Gestalt des Themas wird verlassen, aber dessen *Rhythmus* pulsiert noch weiter. Ansätze dazu finden sich fast überall.

2. Die Fortspinnung spiegelt die *Grundrichtung* des Themas, *ohne* direkte *melodische Verwandtschaft* mit diesem zu zeigen.[6])

3. Die Weiterspinnung prägt den *Grundcharakter* des Themas aus, indem sie seinen innern Gehalt auf eine *symbolische Formel* bringt, die melodisch zwar meist bereits im Untergrund des Themas schlummert.[7])

4. Von hier bis zum *Auftreten spezifisch thematischer* Teile in der Fortspinnung ist es nur ein Schritt.

---

[6]) Vgl. Kant. No. 105, Fuge «Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht», siehe S. 100.

[7]) Vgl. H-moll-Messe, 1. Kyrie; Kant. No. 39, «Brich dem Hungrigen dein Brot». Siehe S. 141.

Die *Aufspaltung eines Themas* stellt in der Tat auch eine Auflösungserscheinung dar und zwar eine solche, die einem statischen Grundempfinden näher liegt als einem dynamischen, welch letzteres nicht nach Zerkleinerung, sondern nach Verbreiterung strebt. Man kann *drei verschiedene Gruppen* dieser Technik thematischer Fortspinnung unterscheiden. Die beiden ersten sind fugentechnisch verwandt und bilden Grenzfälle der Fortspinnung.

1. Das *Aufscheinen des Themenanfangs*, eine häufige Erscheinung nicht nur in der vokalen, sondern in der Fuge überhaupt, ist allermeist weniger vorübergehende Rückerinnerung und Rückbeziehung als vielmehr unmittelbarer Hinweis auf einen kommenden Themavortrag. Im Grunde ist es nicht zur eigentlichen Fortspinnung zu rechnen, sondern gehört in die engeren Elemente der Überleitung zur strengen Thematik.

2. Die zweite Gruppe umfaßt jene Fälle, in denen ein thematisches Motiv auftaucht, das unmittelbar vorher in der thematischen Stimme erklungen ist, eine Technik, die mit dem Namen *Gelegenheitsimitation* zu bezeichnen ist,[8]) weil sie in einer momentanen motivischen Relation und nicht in erster Linie in der Rückbeziehung auf einen zentralen Gedanken, auf das Thema, beruht.[9]) Nun liegt ja in diesem Fall zweifellos beides vor, episodisches Überspringen eines Motivs von einer Stimme auf die andere, und gleichzeitig Wiederanknüpfung an das Hauptthema in der Fortspinnung. Aber eine Erscheinung reiner linearer Weiterentwicklung, wie sie hier im Mittelpunkt der Untersuchung zu stehen hat, ist dies nicht.

3. Viel bedeutsamer für das Wesen der Fortspinnung selbst ist die Beobachtung, daß in einigen Fugen *aus dem syllabischen Themenschluß syllabisch weitergesponnen* wird, daß *syllabisch deklamierte Motive* die *Stelle von typischen Entwicklungsmotiven* einnehmen können, das heißt daß sie zum Grundstrom werden, der das Formgerüst der Fuge zu tragen bestimmt ist. In der schon vielfach zitierten Eingangsfuge der Kantate No. 144 spinnt sich aus dem Hauptthema über den letzten Worten «gehe hin» ein Motiv heraus, das man als diminuierte Umkehrung der sinkenden Schlußlinie bezeichnen kann. Man

---

[8]) Der Ausdruck ist von E. Kurth geprägt.

[9]) Als Beispiel sei die Stelle Takt 82 aus der Fuge «Sie haben ein härter Angesicht» (Kant. No. 102) angeführt, wo der Baß das Motiv, das die thematische Stimme, der Sopran, im vorigen Takt bringt, eine Oktav tiefer auf den gleichen Worten imitiert.

kann es auch zu einem relativ neuen Gebilde (Thema II) stempeln und ihm kraft des folgenden kadenzierenden Abschlusses — der später wegfällt — thematischen Charakter verleihen. Das Entscheidende liegt hier darin, daß ein Motiv auftritt, das organisch aus dem Thema herauswächst, ihm gegenüber eine Steigerung der Bewegung bedeutet und doch mit den eigentlichen typischen Auflösungsmotiven melodisch nichts gemein hat. Aber es läßt sich doch auch hier noch eine Grundeigentümlichkeit feststellen, die beiden zukommt. Wie jene Melismen ins Unendliche hinausdrängten, jede Abschlußtendenz ihnen entgegenstand, so wohnt auch diesem kurzatmigen, auf drei Töne beschränkten Motiv die Tendenz inne, weiterzuspinnen. Es tritt denn auch stets im Gefolge von Sequenzen auf. In diesem Sinne ist es unbedingt als Fortspinnungsmotiv zu bezeichnen. Allerdings liegt eben der Akzent auf dem Begriff «Motiv», als auf einem Gebilde, das ein gewisses Eigengepräge aufweist, wenn auch in höchst reduziertem Maße. Die Fortspinnung kann sich hier nicht unbeschränkt in der Weite verlieren; die Abgrenzbarkeit des Motivs führt trotz des melodischen Fortdrängens in sich den Keim zu einer häufigeren Kadenzierung.

In ähnlicher Form verläuft auch die Fortspinnung des Themas aus der Fuge «Meine Seele harret und ich hoffe auf den Herrn», (Kant. No. 131), wo, allerdings nicht dermaßen eindeutig wie im letzteren Beispiel, das Motiv «und ich hoffe» im wesentlichen die Fortspinnung regiert. Auch hier tritt als Triebkraft der Drang zur Sequenzierung an Stelle des reinen Fließens in den Vordergrund. In der Fuge «Daß sich meine Feinde nicht freuen über mich» (Kant. No. 150) gewinnt das syllabische Schlußmotiv, das übrigens dem Fortspinnungsmotiv des vorigen Beispiels ganz gleich ist, eine Bedeutung neben den typischen Entwicklungsmelismen, die hier auftreten. Dieses Nebeneinander von Syllabik und Melismatik, von Zerbröckelung und Ausweitung, findet sich dann in schärfster Prägung im Chor «Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden» (Matthäus-Passion). Dem kurzatmigen Schlußmotiv, das das Thema unmittelbar zu einem Höhepunkt hinaussteigert, tritt die ungehemmt strömende Wellenlinie gegenüber, deren motivischer Keim ebenfalls im Thema zu finden ist.

c) Gemeinsame Eigentümlichkeiten beider Fortspinnungsarten

Am letzten Beispiel läßt sich eine wichtige Beobachtung machen, auf die schon früher hingewiesen wurde. Es ist im Grunde nicht so

bedeutsam, mit welchen motivischen Mitteln weitergesponnen wird. Wichtiger ist, daß sich mit der Fortspinnung tatsächlich eine *Steigerung* vollzieht. Mit der Lösung aus der thematischen Konzentration werden Kräfte frei, die im Thema gebunden waren; das heißt sie sind dort eingeordnet in den Gleichgewichtszustand, der die Themeneinheit ausmacht. Dieses Freiwerden von Kräften aber muß sich äußerlich zunächst vor allem auf die *Bewegung* beziehen, auf ihre *Intensivierung* in der *Zeit (rhythmische Steigerung)* oder im *musikalisch Räumlichen* (*Steigerung der Melodiekurven* nach der Höhe und Tiefe zu). Die rhythmische Belebung fand sich hauptsächlich in jenen Themen, welche zu melismatischen Entwicklungsmotiven ausschwangen; aber sie beschränkt sich nicht auf diese Gruppe allein, sondern läßt sich auch in syllabischen Fortspinnungen nachweisen, wie zum Beispiel in der besprochenen Fuge «Nimm was dein ist». Hierher gehören auch die scheinbar fortspinnungslosen mehrthemigen Fugen, in welchen das Gegenthema gegenüber dem Hauptthema lebhaftere Bewegung ausprägt.

Die andere Auswirkung der Kräftebefreiung ist die Steigerung der eigentlichen melodischen Dynamik, die Weitung der Wellen oder einzelner Intervalle. Am zitierten Beispiel aus der Matthäus-Passion fällt auf, daß nach dem vorläufigen Themenschluß die zweite große Steigerungswelle anhebt, die den Höhepunktston des engeren Themas um eine Quart überhöht. Die Bachsche Thematik bewegt sich zwar nur selten in einem konservativ engen Tonraum; die ungeheure Ausdrucksintensität, mit der sie erfüllt ist, gibt sich auch rein äußerlich in einer Umspannung großer Weiten kund. Aber meist ist im Thema doch ein Punkt da — hie und da sind es zwei, meist tonartliche Stützpunkte — auf den alles bezogen ist, um welchen die Linien kreisen. Gerade dies stellt ein Merkmal der Verfestigung dar. Mit der Auflösung aber fallen auch diese Stützpunkte weg, das noch im Thema ruhende Gravitationszentrum — um bildlich zu reden — ist aufgehoben. Daher kommt einerseits der Schwebecharakter der meisten entwicklungsmotivischen Melismen und anderseits die ungehemmte Steigerung der nun schwerpunktslosen Bewegungskurven.

Aber es bleibt nicht allein bei dieser äußeren Intensivierung, die sich auf die Elemente der Bewegung bezieht. Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, daß mit der Fortspinnung oft auch jene Kräfte frei werden, die den *innersten Kern eines Themas* bilden. Dies gilt sowohl für die meisten allelujatischen Fortentwicklungen, wie auch für einige von mehr individueller Haltung.

B. Die Zwischenspieltechnik

Der vorhergehende Abschnitt befaßte sich mit dem Fortspinnungsproblem im allgemeinen, wobei für die Untersuchung speziell die rein lineare Seite maßgebend war. Es wurde der Akzent im wesentlichen auf die Art der unmittelbaren Auflösung der Thematik gelegt. Diese aber geht infolge der Technik der Gruppeneinsätze noch innerhalb des thematischen Bereichs vor sich. Wenn nun im Prinzip die Kräfte, die im Thema gebunden sind, in der Fortspinnung frei werden, so bleiben sie doch so lange vom Thema irgendwie abhängig, als dieses in irgendeiner Stimme ertönt, wenn auch diese Abhängigkeit in einem linearen Stil nur sekundär zu werten ist. Voll und ganz wirkt sich die Fortspinnung doch erst da aus, wo sie sich vom Thema völlig losgelöst hat. Das bedeutet aber, daß zu den rein melodischen Gesichtspunkten, wie sie bis jetzt im Vordergrund der Untersuchung standen, nun auch — und in erster Linie — solche der *Satztechnik* in den Blickkreis gerückt werden müssen. Denn die Loslösung vom Thema kann auch rein satztechnisch unter Umständen eine Lösung vom Zwang einer spezifisch polyphonen Struktur darstellen, die zu einer Entspannung in der Richtung zur Homophonie führen mag, ohne daß dabei wesentliche Merkmale der linearen Fortspinnung notwendigerweise zurückzutreten brauchen.

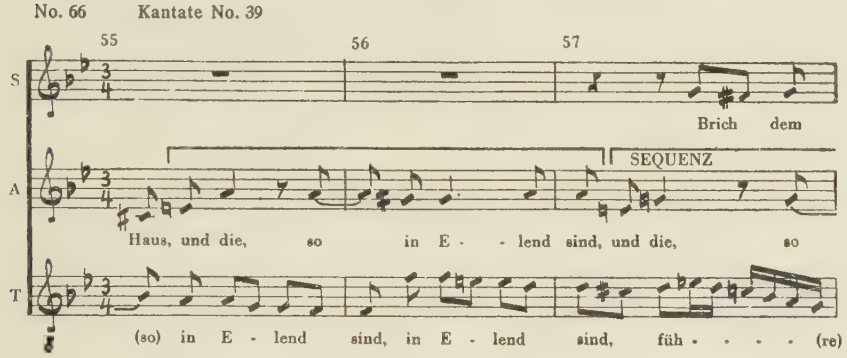
Über die Einteilung dieser themenfreien Episoden in solche innerhalb von Gruppeneinsätzen, in solche zwischen den einzelnen Gruppen und in «Nachspiele» wurde schon oben das Nötige gesagt.

a) Zwischenspiele innerhalb von Gruppeneinsätzen

Es handelt sich hier fast ausschließlich um jene Verbindungsteile, die den Übergang vom zweiten zum dritten Themeneinsatz der Exposition herstellen, also um jene Stelle, die wieder in die Wiederholung des ersten Einsatzes zurückzuleiten hat. Äußerlich gesehen könnte man demnach auf einen rein modulatorischen Zweck dieser Zwischenspielkategorie schließen. Allein dem könnte entgegengehalten werden, daß es ganz regelgemäß ist, wenn der «Gefährte» die Rückleitung zur Tonika schon innerhalb des thematischen Bezirkes vollzieht. Aber selbst dort, wo von Natur aus der modulatorische Zweck im Vordergrund stehen müßte, wie in jenen Fugen, die volle Quintimitation auf-

weisen, ist das *Prinzip der Fortspinnung stärker als* das rein technische der *Modulation.*

Eines der eindrücklichsten Beispiele, die dies belegen, wurde in einem früheren Kapitel (S. 58) besprochen. Dort ließ sich eine eigenartige Beobachtung machen, der nicht nur Einzelbedeutung zukommt. Die paar Takte seien hier angeführt:



In dieser Stelle zwischen zweitem und drittem Stimmeneinsatz rückt die Funktion des Rückmodulierens in die Anfangstonart als etwas mehr Sekundäres ganz an den Schluß der Episode. Die am Schluß des zweiten Themavortrages erreichte Wechseldominante wird in der Fortspinnung sogar zunächst noch bestärkt. Der tonartliche Höhepunkt der Quintschichtung (*g*-moll, *d*-moll, A-dur, E-dur) fällt in dieses Zwischenspiel. Aber ebenso wichtig wie die tonartliche ist die Ausdruckssteigerung, die hier in Erscheinung tritt, indem nun im Tenor das symbolschwerste Motiv der ganzen Fuge, das Schmerzensmotiv, durchbricht, das im Thema wohl latent in den Sekundbewegungen über «Elend» schlummerte, welche dann im Kontrapunkt herrschend werden, aber erst hier ihren vollen darstellerischen Kern enthüllen.

Eine einfachere Fortspinnungsart in diesen themenfreien Episoden der Exposition besteht darin, daß die zweite Fugenstimme in gleicher Weise den Kontrapunkt beginnt, wie die erste Stimme, ihn dann aber nach den ersten Tönen schon abbricht und sequenzmäßig von neuem aufnimmt.[10])

---

[10]) Siehe Kant. No. 40, Eingangsfuge; auch in der eben genannten Fuge aus Kant. No. 39 findet sich diese Technik. In beiden Beispielen ist aber die Sequenzierung verschleiert, indem nur eine Stimme sequenziert.

Themen, die sich in breite Melismen auflösen, werden gerne über die ursprüngliche Länge hinaus gesteigert, ein weiterer Beweis ihrer Dehnkraft und Unabgrenzbarkeit.[11])

Auf das Anfangsmotiv greift das kleine Zwischenspiel in der Exposition der Fuge «Es ist ein trotzig und verzagt Ding» (Kant. No. 176) zurück, um sofort in das Gegenthema zu leiten. Ganz vom zweiten Thema beherrscht ist es in der Eingangsfuge aus Kantate No. 144. Mit den Anfängen *zweier* Themen hingegen wird in der ersten Chorfuge der Kantate No. 17 weitergesponnen, eine Technik, die sich dem Scheineinsatz nähert, der im gleichen Chor, Takt 73, voll in Erscheinung tritt.

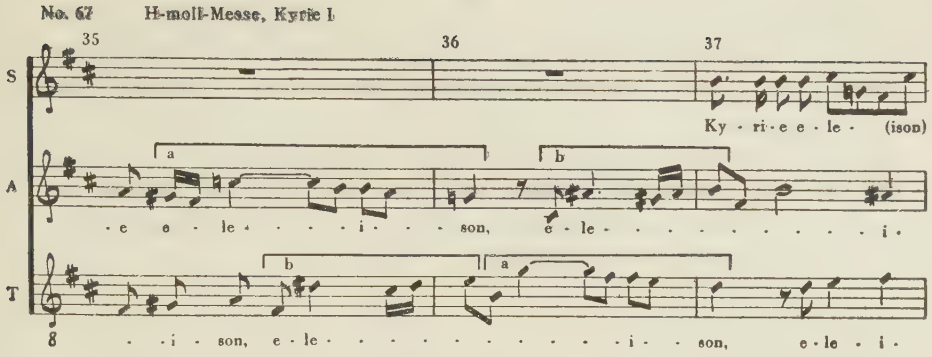
Ihre schärfste Ausprägung aber hat die Technik der themenfreien Expositionsepisode in den beiden Kyrie der H-moll-Messe erfahren. Im zweiten Kyrie löst sich aus dem letzten Thementeil ein Motiv heraus, das voll — auch von der ersten Fugenstimme, die ebenfalls ein thematisches Bruchstück bringt — sequenziert wird. Neu ist hier, daß unmittelbar aus dem Thema weitergesponnen wird,[12]) und zwar ein Gebilde, das nicht zum Kontrapunkt degradiert ist, sondern im weitern Verlauf sich fortentwickelt und selbständige Bedeutung erlangt.

Motivisch selbständiger ist die Fortspinnungspartie innerhalb der Exposition des ersten Kyrie. Zwar setzt hier die zweite Fugenstimme zur Schlußfloskel an, wie es die erste getan; allein aus dem Quintsprung *h—fis* dort wird hier eine verminderte Quint *fis—c*, aus der sich ein neues Motiv — das typische Schmerzensmotiv — herauslöst, ein Gebilde, das keimhaft schon im Thema nachzuweisen ist, dort aber in erster Linie eine dynamische Funktion ausübt. Die Einspannung in die Dynamik ist also dermaßen kräftig, daß der symbolische Charakter des Motivs vorerst gar nicht sich auswirken kann.

---

[11]) Vgl. die betreffenden Stellen in den Fugen «Bringet dem Herrn Ehre» (Kant. No. 148), «Alsdann wird hervorbrechen» (Kant. No. 39), «Herz und Mund» (Kant. No. 147).

[12]) Wie eng die Anlehnung dieses Teils an das Thema ist, geht u. a. daraus hervor, daß die erste Hälfte des Zwischenspielmotivs bereits als Sequenz gefühlt wird, oder wenigstens als Glied in einer diatonisch absteigenden Kette von Höhepunkten (*fis, e, d*).



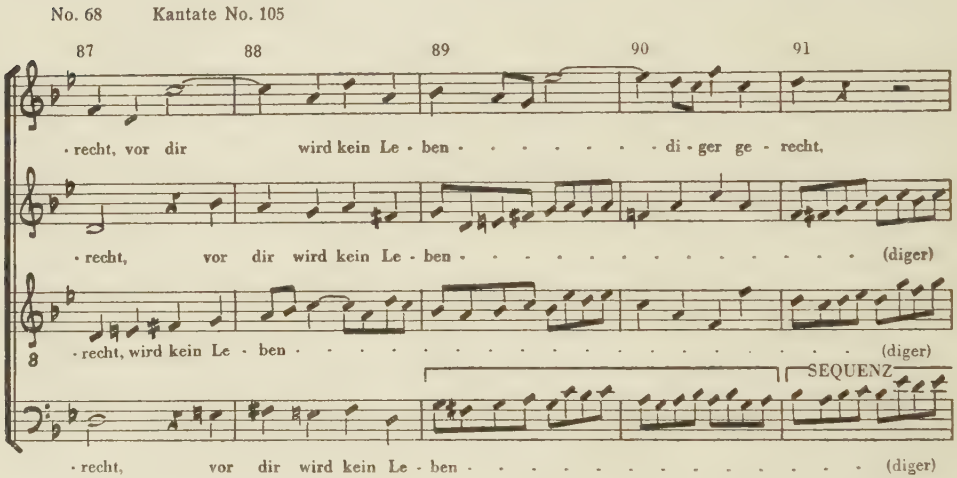
Absolut neu ist das gegendynamisch konzipierte Motiv der untern Stimme. Die Fortleitung vollzieht sich hier nicht sequenzartig, sondern unter Stimmvertauschung in der Quintimitation.

b) Themenfreie Episoden zwischen Gruppeneinsätzen (Zwischenspiele im engeren Sinne)

Die Merkmale, welche die Fortspinnung im eigentlichen Sinne kennzeichnen, gelten im besonderen Maße auch für die Zwischenspiele. Vor allem ist es das Moment der Steigerung, das hier seine eigentliche Erfüllung erlangt. Wie nämlich die unmittelbare Themenfortentwicklung zu einer Ausweitung des inneren oder dynamisch-rhythmischen Gehalts des Themas führt, so spielt sich in der Fuge der gleiche Vorgang im Großen ab. Aus den an das Thema gebundenen Einsatzepisoden weitet sich das Stimmengewebe zu freieren, vom Thema unabhängigen Perioden. Zu den rein linearen Steigerungselementen tritt jetzt noch die Möglichkeit einer *Steigerung im Strukturellen.* Dies ist der wesentliche Punkt, auf den es in diesem Abschnitt ankommt. Die Untersuchung wird demnach auch dieses Gebiet als nächstliegendes ins Auge zu fassen haben.

1. *Die Satztechnik.* Eines der ersten Merkmale, das in einer großen Zahl von Zwischenspielen auffällt, ist die *strukturelle Straffung* des Satzes im Sinne einer isometrischen Angleichung der Stimmen unter sich. In der Fuge «Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht» (Kantate No. 105) folgt auf die erste Durchführung ein sechs Takte zählendes Zwischenspiel (T. 87/92), das sich zunächst melodisch kaum von dem, was vorausgeht, unterscheidet. Drei Stimmen bringen die Anfänge der Nebenthemen. Allein, man vergleiche jede

beliebige Einsatzstelle der Durchführung, zum Beispiel Takt 77 oder 82, und man wird einen zwar geringen, aber dennoch bezeichnenden Unterschied finden. Während an diesen Stellen zwei Stimmen gleichzeitig beginnen und die zwei andern nacheinander einsetzen, ist hier in Takt 87 der Stimmenkomplex in zwei Gruppen getrennt, von denen die zweite in parallelen Terzen läuft. Zwei Takte später ballen sich bereits drei Stimmen zu einer Einheit, zeitweise fast faux-bourdon-artig, dann wieder aufgelockerter:



Mit dieser Homophonisierung aber geht gleichzeitig eine Bewegungssteigerung zusammen: linear drückt sie sich darin aus, daß die Achtel nun — im Baß — nicht mehr durch Haltenoten unterbrochen werden, sondern frei durchströmen; vertikal aber, indem jetzt mehr Stimmen als vorher von der Entwicklungsmotivik gleichzeitig erfaßt werden. All dies ist nun in den Dienst einer dynamischen Steigerung gestellt, deren melodisches Merkmal die große Sequenz bildet, welche im Baß am deutlichsten in Erscheinung tritt (Takte 89/90 und 91/92). Während in den thematischen Episoden in allen Stimmen die sinkende Linie des Themas herrscht, bricht hier zum ersten Mal jene gegendynamische Bewegung durch, die im Thema sich überall der Gesamtkurve entgegenstemmt. Diese verschiedenen Steigerungselemente, die hier an einem einzigen Beispiel aufgezeigt werden konnten, bilden die Grundtendenzen einer großen Zahl von Zwischenspielen, mögen auch einzelne davon fehlen, andere in noch zugespitzterer Form auftreten.

So kann die Kompaktheit des Satzes zuweilen bis zu einer *annähernd vollen Homophonie* gelangen, wie zum Beispiel in der Fuge «Schauet doch» (Kant. No. 46), wo vom 37. Takt an das Zwischenspiel aus anfänglicher Stimmenpaarung in teilweise volle Akkordik hineinwächst, die sich allerdings alsbald wieder auflockert. Oder aber es kann sich diese Tendenz vorwiegend darin äußern, daß im Baß die *Fundamentschritte größere Bedeutung* erlangen, wofür das erste Kyrie der Hohen Messe ein typisches Beispiel bietet. Im großen Zwischenspiel nach der ersten Durchführung sind die Takte 58/64 auf einer einzigen Folge von Kadenzschritten aufgebaut, die sich zunächst im Abstand eines Taktes, dann aber von Takt 62 an in einem solchen von einem halben Takt folgen. Gleichzeitig machen die übrigen Stimmen eine Entwicklung aus imitatorisch aufgefasertem Satz zu einer wesentlich homophoneren Anlage durch, in welcher die zwei Oberstimmen eine rhythmische Einheit bilden und melodisch führen, während die untern die Baßschritte akzentuieren und somit auch nach der vertikalen Seite intensivieren.

Es ist eine eigenartige Erscheinung, daß gerade da, wo melodisch meist erst die Elemente der Urpolyphonie, die unplastischen, ungefestigten Entwicklungsmotive zur Herrschaft gelangen, zu einer Satzweise gegriffen wird, die eine Entspannung der Polyphonie bedeutet. Ist dies eines der Kompensationsphänomene, wie sie in der musikalischen Formenwelt nicht selten anzutreffen sind? Man denke etwa an die Bevorzugung der Ostinato-Bässe in den frühen Opern. Einerseits wurde dort die Forderung der unendlich fortlaufenden, nur an die Sprache gebundenen Melodie aufgestellt, anderseits aber griff man im Ostinato zu einem rein musikalischen Mittel, wohl weil man sich in der Kühnheit des neuen Stils noch nicht völlig sicher fühlte. Diese psychologische Begründung läßt sich nun gewiß nicht auf das Zwischenspiel Bachs übertragen. Die innere Erschütterung, die durch das neue Erlebnis des Unendlichen über die Gemüter der ersten Monodiker gekommen war, ist zwar auch — und in welcher mächtig vertieften Art! — in Bach zu spüren, aber er braucht nicht zu solchen geheimen konstruktiven Mitteln, wie der Ostinato-Baß eines ist, zu greifen, um das Unendliche zu bändigen. Ihn drängt es, um bildlich zu reden, den offenen Kampf mit der Gegentendenz der Polyphonie, der Vertikalkraft, aufzunehmen und im Widerstreit zwischen beiden Urelementen erfüllt sich der Sinn einer Großzahl von Zwischenspielen.

Nun wäre es verfehlt, diese Resultate kategorisch auf alle themenfreien Episoden ausdehnen zu wollen. Es wurde schon im vorigen

Kapitel auf eine Klasse von Fugen aufmerksam gemacht, bei welcher das entscheidende Merkmal in einer *Polyphonisierung der Zwischenspiele* lag, indem an Stelle der reinen Entwicklungsmotivik mehr oder weniger verfestigte Themen traten, die eine Imitierung erfuhren. Wie aber auch hier innerhalb dieser Technik gewisse Grundzüge des typischen Zwischenspiels zum Vorschein kommen, geht zum Beispiel daraus hervor, daß die Imitation in Intervallen erfolgt, die sequenzartige Fortschreitungen bewirken und damit die Fugierung unmittelbar in den Dienst einer übergreifenden Richtungsdynamik stellen.[13]) So bilden im Zwischenspiel Takt 47 ff. der Fuge «Deß sich wundert alle Welt» (Kant. No. 61) die beiden Außenstimmen auf acht Takte einen Kanon in der Obersekunde, eine latente Sequenz, die in Richtungsgegensatz zur «realen» Sequenz der linearen Melodie tritt.[14]) Diese Sequenzen reißen auch nach wenigen Takten die beiden Mittelstimmen mit, so daß aus dem ursprünglich stark polyphonisierten Anfang auch hier das Ballungsprinzip vordringt. Vereinigung von kanonischer Führung mit sequenzartigen Melodiebildungen kennzeichnet auch die Fortspinnungsperiode, die in der Fuge «Der aber die Herzen forschet» (Motette No. 2) dem Eintritt des zweiten Themas verausgeht.[15])

In einem gewissen inneren Zusammenhang mit dieser Polyphonisierung steht auch ein anderes Merkmal, das in einer Anzahl von Zwischenspielen wichtig wird: die *Lockerung des Satzes* selber, seine Durchlüftung mit Pausen und der rasche Stimm- und Klangwechsel, der damit zusammenhängt. Typisch dafür sind die Zwischenspiele des ersten Kyrie (vgl. Takte 58/60) oder des Schlußchors aus Kantate No. 21 («Lob und Ehre», Takte 50/54). Zur besonderen Bedeutung aber gelangt diese Technik in doppelchörigen Fugen, wie in Kantate No. 50 («Nun ist das Heil»), wo sich von Takt 57 ab dem ersten der zweite Chor nicht mehr wie vorher auf längere Strecken kompakt gegenübersteht und sich mit ihm verbindet, sondern beide Chöre in kurze Rufe zerfasern und einander ununterbrochen ablösen. Allerdings ist hier alles noch unter den Melodiebogen des Soprans des ersten Chors gespannt, was bei der Wiederkehr dieser Partie am Schluß (Takte 119 ff.) nicht mehr geschieht: auch dies ein Moment wachsen-

[13]) Über diese Sekund-Imitation siehe auch S. 78.

[14]) Sopran, Takte 49/50, 51/52, 53/54; ebenso um einen Takt verschoben der Baß.

[15]) Takte 26/31; Kanon in der Quint zwischen Alt und Sopran. Die Sequenz ist nicht ganz vollständig, aber durchaus erkennbar. Die beiden Unterstimmen, besonders der Baß, tragen noch zu ihrer Verdeutlichung bei.

der Auflösung. Das Lockerwerden des Satzes, das sich linear in der Zerstückelung zu kleinen melodischen Teilen kundgibt, stellt die Übertragung der einen — nämlich der mehr statischen — Auflösungsidee auf das Gebiet der Satzstruktur dar. Aber nicht nur dieser Gedanke liegt hier zugrunde. Oft geht gleichzeitig eine Steigerung der Ausdrucksintensität vor sich. In dem zitierten Zwischenspiel aus Kantate No. 21 (Schlußfuge) bewirken die wechselweise von einzelnen Stimmgruppen aufgegriffenen allelujatischen Amen-Melismen den Eindruck völliger Entmaterialisierung auch des Satzes. In Kantate No. 50 (T. 118 ff.) dagegen intensiviert die Aufspaltung in zwei Gruppen die in Sequenzen ansteigende dynamische Kurve, die in sich selbst wieder insofern am Schluß eine Steigerung erfährt, als die letzte Sequenz (Chor II) sich unmittelbar an die vorhergehende (Chor I, T. 122/123) anschließt, während zu Beginn die Hauptsequenz im ersten Chor stets durch eine Nebensequenz des zweiten Chors Unterbrechungen erfährt.

2. *Melodik.* Das Gebiet der Zwischenspielmelodik wurde schon mehrere Male gestreift. Im ganzen genommen wirkt sich hier das Hauptprinzip der Fortspinnung am deutlichsten aus, indem die schnellsten Motive — die *Entwicklungsmotive* — die Oberhand gewinnen. Darüber ist alles Nötige gesagt worden. Hier sollen speziell einige *Abweichungen* von dieser Grundtendenz untersucht werden.

So gelangt in dem immer wieder zu nennenden ersten Kyrie das Sechzehntelmotiv des Themas auffälligerweise in der Folge zu keiner größeren Bedeutung. Zunächst wird von Takt 54 an unmittelbar aus dem sinkenden Achtelmotiv des thematischen Schlußteils weitergesponnen, wobei schon an einer Stelle (Sopr. II, Takt 55) bereits deutlich das Hauptmotiv des Themas aufleuchtet, das nach dem mitten in das Zwischenspiel fallenden Kadenzabschluß (T. 58) immer deutlicher die Herrschaft an sich reißt. Das von den beiden Oberstimmen in den folgenden Takten 58 bis 61 imitierte Gebilde ist nämlich — wenigstens in seinem Anfang — aufs engste verwandt mit jenem thematischen Hauptmotiv, welches in der Instrumentalbegleitung weiterlebt und in den Singstimmen dann voll von Takt 61 an in Erscheinung tritt. Was hier also das Entscheidende bedeutet, ist die *Zurückdrängung rythmischer Steigerungsmittel zugunsten* des Durchbruchs des *thematischen Ausdrucksgehaltes,* der sich hier aus innerer Notwendigkeit nicht in allelujatischer Typik, wohl aber in einer Melismatik erfüllt, die höchste Ekstase mit Schmerzaffekten verbindet. Von diesem Standpunkt aus bilden die durch Pausen scheinbar so seltsam instrumental auseinandergerissenen Vokalisen der drei Unterstimmen (Takte 62/64)

eine der letzten Stufen, zu denen die Bachsche Ausdrucksgewalt in dieser Richtung zur Entrücktheit gelangt.[16]) Aber gleichzeitig mit dieser völligen Lösung von aller melodischen Bindung und Verfestigung steigert sich anderseits — worauf schon hingewiesen worden ist — die vertikale Festigung des harmonischen Gerüstes!

Die Frage der thematischen Verfestigung in den Zwischenspielen wurde bereits im vorigen Kapitel untersucht. Hier ist noch einiges nachzutragen. Es wurde bei der Besprechung der Fuge «Es ist keine Sprache noch Rede» (Kant. No. 76) auf die *Verkürzung* oder *Vereinfachung* hingewiesen, welche das Thema im Zwischenspiel erfährt. Es ist dies jene Form der Auflösung, die sich auf rein thematischem Boden vollzieht. Man findet sie zum Beispiel im ersten Chor der sechsten Motette, wo in den Takten 10/13 ein Motiv zur Herrschaft kommt, das die melodische Struktur des Themas — wenigstens in ihrer ersten Hälfte — gleichsam stenographisch wiedergibt. Ähnliches läßt sich auch im Schlußchor der ersten Motette konstatieren (T. 33/39). Interessanter ist die *Umbildung der Themen* in gewissen Zwischenspielen. So erscheinen in der Fuge «Es ist ein trotzig und verzagt Ding» (Kant. No. 176) alle wesentlichen Merkmale des Themas in dem kurzen Teil zwischen Exposition und erster Durchführung (T. 17/20)

[16]) Diese Technik, deren Tradition möglicherweise bis zu dem mittelalterlichen Hoketus hinabreicht, wird von Bach nicht allzu oft angewandt. Im Thema selber treffen wir sie in der seltsam freien Fuge «Laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens» (Kant. No. 131, 1. Chor, T. 60 ff.), wo das Melisma über dem Wort «Flehen» durch eine Achtelpause getrennt ist. In der kurzen Fuge «Sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen» (Motette 2) finden wir sie in noch stärker ausgeprägter Weise in der Fortspinnung auf «Seufzen» (z. B. Sopran T. 54/55). In beiden Beispielen ist die wohl ursprüngliche Ableitung der Hoketustechnik aus der Darstellung des Seufzens und Schluchzens noch unmittelbar im Text ersichtlich. Hinzugefügt mag noch werden, daß in beiden Fugen am Schluß (als der einzigen themenfreien Episode) dieses Motiv seine mächtigste Steigerung erfährt; in der zuerst erwähnten fast voll homophon, in der zweiten dagegen unter Beibehaltung der linearen Selbständigkeit. Interessanter ist ein drittes Beispiel, das sich in der Doppelfuge «Ihr werdet weinen und heulen» (Kant. No. 103) findet, wo in den Takten 72/74 (bezw. T. 126/128) ein solches unterbrochenes Melisma dem Baß über dem Wort «freuen» zugeteilt ist. Das Aufeinanderprallen zweier gegensätzlicher Ausdrucksgewalten, der Freude und des Schmerzes, das diese Fuge kennzeichnet, führt hier zu diesem, wenn auch nur flüchtig gestreiften Symbol, das beide Pole in sich zu vereinigen scheint. Von da ist auch die direkte Brücke zu der Stelle im ersten Kyrie zu schlagen. Auch hier wird der Baß gleichzeitig fundamentaler Stützpunkt; aber eben, weil er melodisch schwebend gehalten ist, wird durch ihn die Polyphonie der übrigen Stimmen nicht beeinträchtigt.

vollzählig wieder: das zackige Anfangsmotiv, die Sechzehntel und das Motiv der Verzagtheit. Aber seltsamerweise stehen sie nun nicht mehr in der anfänglichen Reihenfolge, sondern die ganze Struktur dieser Umbildung nähert sich jetzt viel stärker einem typischen Fugenthema als das noch sehr charakteristische erste Gebilde: indem nun die Sechzehntel, als die schnellsten Werte, an den Schluß kommen, während sie dort in die Gesamtdynamik eingespannt waren, vollzieht sich die Auflösung in organischer Weise. Innerhalb des Sechzehntelmotivs selber aber spiegelt sich dieser Umwandlungsprozeß: Aus der mächtigen individuellen Anstiegslinie im Thema wird hier das typische Schwebemotiv.

Die *Grenze von Zwischenspiel und* rein thematischer *Durchführung* berührt die Fuge «Sie aber vernahmen der Keines» (Kantate No. 22), in welcher sich nach der Exposition drei Einsätze des ersten Themas im Sopran folgen, die im Sequenzverhältnis zueinander stehen. Die gleiche Erscheinung, mit dem Unterschied, daß das Thema in den Baß verlegt ist, wiederholt sich nach der ersten Durchführung. Als Auflösungsmerkmal kann hier allenfalls die Trennung der in Reihung zusammengeschlossenen beiden Themen angeführt werden; aber das wesentliche Moment, das hier zugunsten eines verkappten Zwischenspiels spricht, ist das ostentative Hervortreten der Sequenz, die auf die übrigen Stimmen übergreift und zu einer vertikalen Ballung führt.

c) Themenfreie Schlußbildungen („Nachspiele")

Wenn auch die Fugen, welche am Schluß das zentrale Thema ausprägen, zahlreicher sind als jene, die mit thematischen Auflösungserscheinungen schließen, so bilden diese letzteren doch eine zahlenmäßig so gewichtige Minderheit, daß man sie keineswegs zu Ausnahmefällen stempeln darf. Beide Schlußbildungen beanspruchen Gleichberechtigung und zudem weisen beide nicht selten gewisse gemeinsame Grundzüge auf, die den Unterschied zum vornherein mildern.

Die *Schlußbildungen jener Fugen, die Zwischenspiele enthalten,* zeigen mit diesen meist eine weitgehende Verwandtschaft, die bis zu einem Grad hoher Ähnlichkeit gehen kann. So ist in der Fuge «Deß sich wundert alle Welt» (Kant. No. 61) der Schluß (T. 74/86) in Struktur und Melodik fast identisch mit dem Zwischenspiel (T. 47/58); beide sind ungefähr gleich lang, und doch ist im Schlußteil eine Steigerung erreicht, indem gegenüber der mehr kirchentonartlichen, leit-

tonlosen Schwebehaltung der Harmonik im Zwischenspiel hier am Schluß nicht nur eine modern tonartliche Festigung, sondern zugleich mit dieser ein spezifisch harmonisches Steigerungsmittel durch die Wendung in den neapolitanischen Sextakkord tritt.

Häufiger ist in dieser Gruppe, die auf das Zwischenspiel zurückgreift, daß der Schlußteil eine Steigerung im Sinne der breiteren Ausführung erfährt. In der Fuge «Nun ist das Heil und die Kraft» (Kant. No. 50) ist am Ende sowohl der antiphonische Teil verlängert, wie namentlich auch die Kadenz durch einen viertaktigen Anhang in ihrer Wirkung intensiviert.[17])

Aber das Vorkommen eines nichtthematischen Schlusses hängt keineswegs von dem Vorhandensein von Zwischenspielen ab. So folgen sich in der Fuge «Denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen» (Kant. No. 150) die Themavorträge unterbruchslos bis Takt 38, von wo ab bis zum *Schluß erst* eine *eigentliche Auflösung* erfolgt, die sich hier im wesentlichen auf die Melodik beschränkt. Die Satzstruktur nähert sich der vollen Homophonie und mit ihr hängt die stark ausgeprägte Gruppenbildung dieses letzten Teils zusammen, die in der genauen Wiederholung der Takte 37/41 in Erscheinung tritt.

Die starke Betonung der *vertikalen Stimmballung* ist in der Tat ein besonderes Kennzeichen der Schlußbildungen. Sie prägt sich hier noch stärker aus als in den Zwischenspielen, wo wir bedeutende Ansätze zur Homophonie gefunden haben. Man kann diese Tendenz nach zwei Seiten hin begründen. Zunächst kann sie als eine *Ausstrahlung der Schlußkadenz* auf die vorhergehenden Takte aufgefaßt werden. Die Fundamentschritte des Basses führen eo ipso zu einer Stimmenkohäsion. Aber diese Erklärung, die auf Erwägungen rein technischer Natur zurückgeht, mag doch nicht den eigentlichen Sinn der Schlußhomophonie enthüllen. Dieser liegt vielmehr, wie man nicht anders erwarten kann, in dem Moment der *Steigerung*, die durch die *Wirkung der Zusammenfassung* polyphon selbständiger Stimmen in ein übergeordnetes Ganzes zum Ausdruck gelangt. Der Grad und die Bedeutung dieser Schlußballung variiert von Fuge zu Fuge. Von kurzen, auf wenige Takte oder gar Taktteile beschränkten Strecken, wie in der Fuge «Sie aber vernahmen der Keines» (Kant. No. 22), bis zu

[17]) Vgl. Kant. No. 71, Fuge «Dein Alter sei wie deine Jugend», wo die Schlußfortspinnung (T. 29/38) im Vergleich zum Zwischenspiel (T. 17/19) ungewöhnlich ausgedehnt ist.

größeren, in Gruppen zerfallenden Teilen, von denen als Beispiel der Schluß der Fuge «Ihr Gerechten, freuet euch» (Kant. No. 195) angeführt sein mag, sind viele Stufen vertreten. Dabei ist die Homophonie oft zum Beispiel am Anfang rein, um sich gegen das Ende wieder aufzulockern, wie im letzterwähnten Chor, oder aber sie wächst allmählich aus dem fugierten Gewebe heraus, wofür die zitierte Fuge aus Kant. No. 22 ein Beispiel bietet.

Die interessanteren Fälle stellen jene Schlußbildungen dar, bei denen ein deutliches *Streben nach Homophonisierung durch Gegentendenzen durchkreuzt* wird. Betrachtet man zum Beispiel die fünf letzten Takte des «Credo in unum Deum» (H-moll-Messe, No. 12), so ist im Satzbild — außer im Schlußtakt — kaum eine wesentliche Veränderung gegenüber der vorangehenden Fugierung festzustellen. Die Stimmen sind durchaus eigenlebendig geführt. Und doch lassen sich zwei Merkmale einer polyphonen Entspannung entdecken: Vom Ende des 41. Taktes an, das heißt also genau da, wo im Baß der letzte thematische Vortrag — in Augmentation — zu Ende geht, beginnt in der gleichen Stimme eine Reihe von Sequenzen, die erst durch den letzten Kadenzschritt *d—a* zum Stillstand gebracht wird. Diese Sequenzen aber werden durch den selbständigen Verlauf der übrigen Stimmen dermaßen verdeckt, daß sie in ihrer Wirkung sozusagen einem rein konstruktiven Element gleichkommen. Die zweite Erscheinung, die auf eine Lockerung der reinen Polyphonie hinweisen kann, besteht in einer für Bach charakteristischen Melodiewendung, deren Urtyp wahrscheinlich im Schlußvers des Chorals «Ein' feste Burg» zu suchen ist und welche hier, ebenfalls von Takt 41 an, als oberste Instrumentalstimme den ganzen Schlußteil überkrönt.[18]) Damit aber verbindet sich eine gewisse Vorherrschaft der Oberstimme über die andern, ein Hauptmerkmal homophoner Satzweise, das hier allerdings durch die Verlegung ins Instrumentale verundeutlicht ist.

Auch vom rein *melodischen* Standpunkt aus sind in diesen Schlußteilen verschiedene Typen zu unterscheiden. So ist zu Ende der Fuge «Er segnet das Haus Israel» (Kant. No. 196, 1. Chor, T. 36/39) vom Fugenthema kaum ein Rest übrig geblieben. Das kann seinen Grund darin haben, daß die Fugenthemen ihrem Wesen nach gar nicht mit einer Satzweise sich vereinigen lassen, die der Polyphonie entgegen-

[18]) Die gleiche Wendung findet sich auf instrumentalem Gebiet am Schluß der E-dur-Fuge des WK II.

gesetzt ist.[19]) Oder aber es wird der zusammenfassenden Wirkung ein so großes Gewicht beigelegt, daß die Melodik nebensächlichen Charakter erhält: sie wird von der die Fundamente betonenden Baßführung in starkem Maße mitbestimmt.

Anderseits kann es auch hier zu thematischen Andeutungen kommen, wie in der bereits angeführten Fuge «Ihr Gerechten» (Kant. No. 195), wo gleichzeitig mit der vorübergehenden Auflockerung des Satzes (T. 117) das Jubilationsmotiv des 1. Themas aufscheint. Das Symbol des Preisens bricht hier noch einmal durch, mitten in einem Teil, der eine melodische und strukturelle Straffung darstellt.

d) Der Grundstrom

Im Wesen des polyphonen Stils liegt das unterbruchslose Fließen des Melodiestromes. Die Fuge wird gleichsam von diesem Strom getragen, sie ist nur eine seiner besonderen Ausprägungen. Auch ihr liegt zutiefst unendliches Weiterdrängen zugrunde. Aber in der Aufstellung eines *zentralen Themas* ersteht dieser Tendenz zunächst ein *innerer Gegner*. Wohl ist der äußere Fluß nicht gestört, aber durch das periodische Auftauchen von eigenlebendigen Gebilden aus dem Untergrunde des Stromes wird das melodische Weiterdrängen ins Unendliche, das innere Fließen, gehemmt. Dazu tritt in den Vokalfugen die Tendenz zu *stärkerer Ballung der Stimmen*, zu offenen Einschnitten, die auch das *äußere Fließen* zeitweise zu hemmen drohen. Mit welchen Mitteln weiß nun Bach den Grundstrom zu wahren? Eine Technik ist schon im letzten Kapitel gestreift worden. In den Staffelfugen, die naturgemäß am ehesten zu einer Betonung von Einschnitten hinneigen, ist die Verbindung der Teilabschnitte durch *Überbrückung* bewerkstelligt, indem zum Beispiel ein neuer Einsatz jeweilen in den Schlußakkord der vorigen Staffel übergreift.[20])

Wichtig in den Vokalfugen aber wird für die Kontinuität des Grundstromes vor allem die Rolle der *Instrumentalbegleitung*. Wo es zu mehr oder weniger geschärften Absätzen kommt, da ist meist sie es, die eine ununterbrochene Verbindung zwischen den Teilen herstellt. Das läßt sich zum Teil schon im kleinsten nachweisen, wie zum

---

[19]) Dem mag entgegengehalten werden, daß — namentlich in den Vokalfugen — ja nicht nur die Schlußteile, sondern oft auch schon Expositionen und Vorexpositionen homophon gesetzt sind.

[20]) Siehe S. 99.

Beispiel im ersten Kyrie der Hohen Messe, wo die Singstimmen im 58. Takt voll kadenzieren, während im Instrumentalkörper die Violine durch den Vorhalt *fis* die Brücke zwischen Vorhergehendem und Nachfolgendem schlägt. Wie bei viel einschneidenderen, durch lange Pausen gekennzeichneten Einkerbungen das Orchester die Vokalteile in das Fugenganze einzuschmelzen vermag, das kann unter vielen andern Beispielen die Fuge «Lobe den Herrn» (Kant. No. 69; 1. Chor, die Stellen T. 60/64 und T. 90/95) belegen. Die Instrumentalbegleitung trägt aber nicht etwa nur durch ihr bloßes Dasein zur Lückenlosigkeit des Klanggewebes bei. Dadurch, daß ihr in vielen Fällen die Entwicklungsmotivik zu einem wesentlichen Teil oder sogar völlig überwiesen ist, wird sie nicht selten gleichsam zum Grundstrom selber.[21])

[21]) Vgl. die Fuge «Meine Seele harret» (Kant. No. 131).

5. Kapitel

Das Problem der Form

Alle musikalische Form ist als Auseinandersetzung zwischen dem Streben nach äußerer *Verdeutlichung durch klare Umrisse* und dem Willen zur *Gestaltung von innen heraus* zu verstehen. Überschaubarkeit und Innenschau sind die beiden polaren Ziele der Formtendenzen. In der Entwicklungsgeschichte der Musik wechseln Epochen, in denen die *Verschleierung des formalen Geschehens* vorherrscht, mit solchen Perioden ab, in denen die *Selbstdarstellung der Form* in den Vordergrund tritt. Der Zusammenhang dieser Pendelbewegungen mit allgemeinen Geistesströmungen liegt auf der Hand. Es ist kein Zufall, daß in der Blütezeit des *Rationalismus*, im 18. Jahrhundert, das musikalische Formstreben sich voll nach außen zu erschließen beginnt, während im *irrational* bestimmten Mittelalter die Mittel musikalischen Formens verschleiert — zum Teil sogar in Konstruktionsgeheimnissen verborgen — liegen.

Dann gibt es wieder Zeiten, in denen diese Polaritäten in ihrer Intensität sich das Gleichgewicht zu halten scheinen, indem die eine bald überwiegt, bald wieder von der andern zurückgedrängt wird. Gerade hier wird die individuelle Einstellung des einzelnen schöpferischen Geistes von entscheidender Bedeutung sein. Denn am Ende spiegeln sich diese Gegenkräfte in der Möglichkeit einer zweifachen Grundhaltung des Menschen selber: in einer *statischen*, appollinischen und in der *dynamischen*, dionysischen. Der mehr statische Mensch wird nach einer Formgebung hinstreben, deren Endziel in der gegenseitigen Abgewogenheit möglichst klar umrissener Teile oder Gruppen liegen wird, während der Dynamiker zwar nicht völlig auf Gruppierung verzichten kann, diese aber einer ganz andern Idee, derjenigen der innern Zielstrebigkeit unterordnet. Während das in der Statik verankerte Formstreben sich gleichsam nach außen hin und erst nachträglich voll abklärt – denn die Überschaubarkeit läßt sich im Musikalischen, das an einen zeitlichen Verlauf gebunden ist, erst nach diesem Ablauf herstellen —, so ist die dynamisch bestimmte Form

schon in ihrem Werden formal erlebnisreif, weil sie auf den innersten Kern des Musikalischen selbst zurückgreift. Formtypen der ersteren Art sind rational erfaßbar, sie nähern sich mathematischer Berechenbarkeit, sie arbeiten mit Proportionen; solche des zweiten Grundtypus aber sind in ihrem Urwesen musikalisch, aus den spezifischen Gegebenheiten der Tonsprache geschöpft und deshalb nicht rational begrifflich zu fassen.

Nun ist es ja so, daß nicht nur in jeder Epoche, in jedem schöpferischen Geist, sondern auch in jedem einzelnen musikalischen Kunstwerk sich nie eine Tendenz in völliger Reinheit ausprägt. Ein der Meßbarkeit absolut zugängliches Werk hört auf, eine schöpferische Leistung zu sein, anderseits wird ein Werk, das sich völlig jeder begrifflichen Deutung entzieht, chaotisch, formlos. Die Form, und damit kommen wir wieder auf das zu Anfang Gesagte zurück, ist eben der Kampf beider Prinzipien, des statischen und des dynamischen, des Logos und des Eros.

Wie verhält sich nun die *Fuge* zu diesem Formbegriff? Wie liegen die Kräfte in ihr verteilt? Ein historischer Rückblick mag vielleicht auf das Problem einiges Licht werfen. Den wesentlichsten Vorläufer der Fuge bildet das Ricercar.[1]) Diese relativ bestimmteste unter den instrumentalen Formen des 16. Jahrhunderts geht ihrerseits auf die Motette zurück, von der sie die polyphone Struktur und die Reihung einzelner Melodieabschnitte übernimmt. Dieses letztere Prinzip setzt schon keimhaft ein statisches Gruppenempfinden voraus, obschon die Grundhaltung durchaus im Irrationalen wurzelt und keineswegs nach Klärung der Umrisse gestrebt wird. Bei der Übernahme dieser Reihung von Gruppen mit wechselnder Melodik, einer Form, die in der Motette durch die Abfolge von Sprachsätzen bedingt war, vom Vokalen ins Instrumentale, fiel der Grund der Textbedingtheit weg. Der textliche Zusammenhang, der dem Ganzen Halt und Sinn verlieh, mußte im Instrumentalen durch ein anderes Mittel der Vereinheitlichung ersetzt werden, sollte nicht ein sinnloses Häufen von imitierten Abschnitten entstehen. Diese Vereinheitlichung setzte bei der Melodik ein, indem ein Hauptmerkmal des Ricercars darin besteht, daß die sich folgenden (meist imitierten) Themen sich gegenseitig anzugleichen suchten. Zunächst geschah dies an den Schlüssen, das heißt

[1]) Im Ricercar wird eine beliebige Anzahl von Themen der Reihe nach durchimitiert, wobei die Verwandtschaft zwischen den einzelnen Themen meist vage bleibt, während es anderseits aber auch zu keiner ausgesprochenen Gegensätzlichkeit kommt.

an einer Stelle, die am ehesten eine gewisse Nivellierung ertragen konnte, neigte sie doch von jeher der Typisierung zu. Dann aber griff diese Angleichungstendenz auch auf die Themenanfänge über und von hier war der Weg zur Zusammenschmelzung aller Themen in ein einziges nicht mehr fern. Aber daß es zu diesem letzten Schritt kam, bedurfte noch eines anderen Ereignisses. Der Vorgang der thematischen Kondensation, wie er vorhin aufgezeigt wurde, konnte nur denkbar werden, wenn sich anderseits die Möglichkeit ganz neuer Weitenentwicklungen auftat. Wenn früher das Thema eines motettischen Sprachsatzes einmal oder öfter durchimitiert wurde, so geschah dies meist in solcher Dichte der Einsätze, daß sich das Thema nicht immer voll entfalten konnte, oder umgekehrt gesagt: die Melodik war noch so in der mittelalterlichen Typik befangen, daß sie sich gleichsam nicht aus der Stimmenkollektivität herauswagte, um individuellere, fester geprägte Formen anzunehmen. Mit der thematischen Konzentration im Ricercar aber wurde das Feld thematischer Funktion viel weiter, und damit wurde dem Thema eine viel größere Bedeutung, gewissermaßen eine Verantwortung auferlegt: es wurde weiter, seinem Charakter und auch dem Ausmaß nach. Die Kraft zu dieser neuen Weite aber konnte es in nichts anderem finden als in der ganz neuen melodischen Grundhaltung, welche die Monodie heraufführte. Es wäre falsch, deren Auswirkung nur im einstimmigen, begleiteten Gesange zu suchen. Erst das neue Unendlichkeitsgefühl ermöglichte das Werden eines Fugenraumes, der das neue konzentrierte oder verfestigte Thema mit seinem Drang zur Ausbreitung tragen konnte. Man kann den Werdegang aber auch anders herleiten: Nicht das neue, erst jetzt zum eigentlichen Thema gewordene Gebilde ist es, das die neue Weise hervorrief, sondern umgekehrt das heraufdämmernde monodische Unendlichkeitserlebnis verlangte nach einem festen Halt, nach einer prägnanten Verdichtung der melodischen Substanz in einem Hauptthema, das die riesigen Wellenentwicklungen zusammenhält.

Beide Deutungen sind wohl richtig. Die Fuge ist aus der *Wechselwirkung zweier polaren Strebungen* hervorgegangen, dem *Drang ins Unendliche* und dem *Willen zu* faßbarem, *plastischem Gestalten*.

Was sich hier auf Grund einer historischen Ableitung ergeben hat, das lag unserer ganzen Untersuchung der Melodik — der Thematik wie der Entwicklungsmotivik — zugrunde. Für das Formstreben aber, das in der Fuge zum Ausdruck kommt, wird diese Erkenntnis von grundlegender Bedeutung. Denn die gleichen Grundtendenzen, die in der *Melodik* eines Stils zum Durchbruch kommen, müssen auch für die

Form wesensbestimmend sein, vollends in einem so von der Melodik bestimmten Stil wie dem polyphonen, dessen höchste und letzte Ausprägung die Fuge darstellt. Jenes Kräfteverhältnis zwischen dem Unendlichkeitsdrang und dem Streben nach Geschlossenheit, zwischen den beiden Urprinzipien Dynamik und Statik, muß von selbst aus der Melodik auf das Formstreben übergehen. Gleich wie die polyphone Melodik in ihrem innersten Wesen einem dynamischen Musikempfinden entspringt, so ist auch das Formganze der Fuge in seinem wesentlichsten Kern als Umsetzung eines *dynamischen Prinzips* zu verstehen. Die *Wellenentwicklungen*, die in Ansätzen, Steigerungen, Höhepunkten und Entspannungen verlaufen, *bilden den Urgrund der Fugenform*, auch dann noch, wenn die Tendenz zur Gruppenbildung immer stärker an die Oberfläche dringt.

Aber gleich wie wir in dem Gerinnen der melodischen Gebilde zu plastischerer Form und dann in noch vermehrter Weise in dem Streben nach äußerer Abgrenzung des Themas ein Gegenelement — das der rationalen Klärung — gefunden haben, welches den Urgrund gleichsam überspinnt, so läßt sich auch in der Form dieses *statisch bestimmte Streben* in der eben genannten *Tendenz zur Gruppierung* nachweisen.

In der Fuge treten zwei Formen mehr statisch orientierter, das heißt auf dem Prinzip äußerer Meßbarkeit beruhender Gruppierung auf: die eine, mehr das Verlaufsinnere betreffend, bezieht sich auf die Zusammenfassung der Themeneinsätze zu mehr oder weniger kompakten Blöcken (Durchführungen); die andere, äußere, baut sich auf dem Kadenzierungsprinzip auf, indem die Wellenentwicklungen von harmonischen Einschnitten durchsetzt sind, die von sich aus eine Gliederung schaffen.

Die rein *thematische Gruppierung* nach Durchführungen strebt ihrem Wesen nach durchaus nicht nach Formklarheit; sie manifestiert sich nicht immer in äußerlich leicht faßbaren Abschnitten, bedarf meist erst der Analyse und läßt sich oft nicht zu eindeutiger Gruppierung rekonstruieren. Eben darin zeigt sie noch eine Verwandtschaft mit den konstruktiven Geheimnissen, welche einen Teil der mittelalterlichen Formen beherrschten. Die Idee der Gruppe ist hier gleichsam noch im Konstruktiven aufgefangen. Aber sie selber ist Ausdruck eines neuen statischen Empfindens.

Viel intensiver äußert sich das Streben nach Umrißklarkeit in der Tendenz zu Schlußbildungen. In seiner reinsten Gestalt — wie

es zum Beispiel im protestantischen Choral auftritt — kann das *Kadenzgerüstsystem* als eine in freien Abständen erfolgende Aneinanderreihung von harmonischen Haltepunkten, die meist eine Stufe der Haupttonart ausprägen, definiert werden. Der Grundgedanke dieser Form ist der eines Gerüstes, das den musikalischen Ablauf trägt, oder besser die Errichtung von Stützpunkten, die dem Ganzen eine Gliederung verleihen. Diese Gliederung hat aber, im Gegensatz etwa zu der gleichfalls im statischen Grundgefühl ruhenden Periodisierung, nichts von Meßbarkeit an sich. Die Abstände zwischen den Kadenzen können völlig ungleich sein. Das gilt auch vom Choral; wenn Annäherungen an ein Gleichmaß dort auftreten, so sind sie Folge eines textlichen Versgleichmaßes, nicht musikalisches Grundprinzip. Man könnte sagen, nicht die Gliederung ist hier das Primäre, sondern der Einschnitt; nicht die Gliederung bewirkt die Kadenz, sondern umgekehrt, die letztere führt zur Gliederung. Der Akzent liegt deshalb rein auf den harmonischen Ereignissen, und hier lassen sich zwar wohl gewisse Steigerungsmöglichkeiten denken, wie Ausweichungen in entfernte Tonarten. Aber demgegenüber ist zu sagen, daß das Kadenzgerüstsystem schon durch die äußere Notwendigkeit, am Ende stets zum Anfang, zur Tonika rückzurunden, in sich eine Tendenz zur statischen Ausgeglichenheit trägt.

Diesen zwei Gruppierungsprinzipien stehen nun die Wellenentwicklungen, das heißt *Steigerungsverläufe* gegenüber. Von Gliederung läßt sich hier nur unter der Einschränkung sprechen, als die Anlage nach außen hin nicht nach klarem Umriß strebt, sondern diesen verfließen läßt. Denn das Wesentliche an diesem Prinzip liegt nicht in einem Absetzen auf Ruhepunkten, wie im Kadenzgerüst, sondern in der Kraft der Zielhaftigkeit. Dem Beharrungsvermögen tritt hier die durchstreichende Bewegungsenergie entgegen, welche in keinem andern Stil in solchem Grade wie in der Polyphonie Wesenselement bildet. Wie in der einzelnen melodischen Linie sich Welle an Welle reiht, so bildet die Fuge als Ganzes eine Folge von Steigerungskurven, und wie sich das Thema allmählich in bewegtere Figuren aufzulösen pflegt, so kommt meist auch im Verlauf der Fuge diese rhythmische Belebung zum vollen Durchbruch. Daneben ergeben sich aus der Vereinigung der Stimmen noch andere Steigerungselemente, wie Klangverstärkungen, ja selbst bis auf das konstruktive Gebiet greift diese Zielhaftigkeit über, wenn sich die Themeneinsätze kunstreich verdichten.

Aus diesen *drei Formabläufen*, dem *dynamischen* der Steigerungsanlage, dem «*konstruktiven*» der Gliederung nach thematischen Ein-

sätzen, und dem *statischen* der Gruppierung nach Kadenzen, ergibt sich die *Formeinheit*, die wir Fuge nennen. Sie ist daher keineswegs ein eindeutig bestimmter formaler Begriff; dieser erschöpft sich vielmehr in der Vereinigung aller dieser Einzelabläufe. Die *Auseinandersetzung der drei Gliederungsprinzipien* ist es deshalb, was uns hier näher zu beschäftigen hat. Auch hier werden wir als Kriterium die beiden Grundhaltungen menschlichen Wesens einführen, um zu einer begrifflichen Klärung des Problems zu gelangen.

Das im Irrationalen wurzelnde Formstreben wird die Gliederungen — ob dies nun bewußt oder, wie es anzunehmen ist, unbewußt geschieht, ist für die Sache selbst nicht bedeutsam — so anordnen, daß sie nicht parallel verlaufen, das heißt zusammenfallen. Die *gegenseitige Überschneidung* der drei formalen Prinzipien läßt sich am besten im folgenden Schema, das einen Idealfall darstellt, beobachten:[2])

Typus A

Steigerungsentwicklungen (St.):

Thematische Gruppierung (Th. G.): Exposition 1. D. 2. D. 3. D.

Kadenzgerüstsystem (K. G.): Do WDo Par Do Subdo To

Die Einsenkungen der Steigerungsanlage fallen weder mit den Endpunkten der thematischen Gruppen (Exposition, erste Durchführung usw.), noch mit den harmonischen Kadenzeinschnitten zusammen, und diese letzteren treten ihrerseits nur innerhalb der thematischen Gruppen und nicht an deren Umgrenzungen auf.

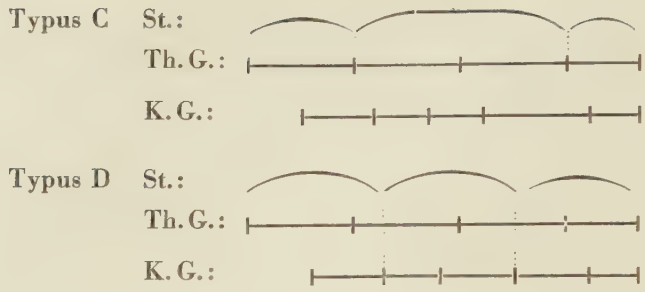
Einen Schritt zur Rationalisierung des Formganzen stellt jener Typus dar, in welchem die Gliederungen so gelagert sind, daß *zwei Formverläufe parallel* laufen, während der dritte diesen Parallelverlauf überschneidet. Es ergeben sich daraus folgende Lagerungsmöglichkeiten:

Typus B St.:

Th. G.:

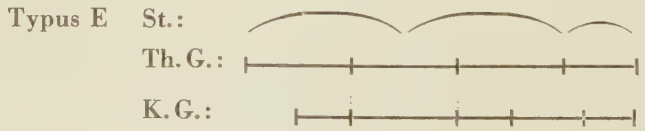
K. G.:

[2]) Der Einfachheit der Darstellung halber werden in diesem und allen folgenden Schemata durchwegs eine dreifache Wellenentwicklung, vier Themenblöcke und eine ziemlich konstant bleibende Zahl von Kadenzen angenommen.



Im ersten Typus (B) wird die Durchführungsgliederung durch das Kadenzgerüst unterstützt und verstärkt, während die Steigerungen unabhängig von diesen Einschnitten verlaufen. Das zweite Schema (C) veranschaulicht den Parallelismus von Wellenentwicklungen und thematischer Gruppierung, wobei hier die Kadenzen außerhalb der Einsenkungen verstreut sind. Im letzten Typus (D) überschneiden sich die Durchführungen einerseits und die zu einer Gliederungseinheit zusammengefaßten Steigerungen und Kadenzen anderseits.

Damit sind in dieser Kategorie allerdings nur die reinen Typen aufgezählt, das heißt jene, die ein Lagerungsschema konsequent durchführen. Ihre gegenseitige Durchkreuzung führt zu *Mischtypen*, von denen hier wenigstens ein Beispiel mitgeteilt sei:



Das Charakteristische dieses Schemas ist die Durchdringung der beiden Typen *B* und *C*.

Wenn in dieser eben besprochenen zweiten Hauptkategorie (B bis E) der wesentliche Fortschritt[3]) gegenüber der ersten (A) in einer absoluten Zunahme der klärenden Tendenzen zu sehen ist, indem der Verlauf der Formeinheit sich aus einer dreifachen Lagerung auf eine zweifache reduziert, womit die Überschaubarkeit wächst, so gewinnt dieses statische Prinzip vollends das Übergewicht in dem Typus, in welchem sich alle drei Formverläufe *decken*:

[3]) Dieser Begriff soll weder absolut im Sinne einer Wertung von musikalischen Entwicklungsstadien noch historisch aufgefaßt werden, als ob die einzelnen Typen notwendigerweise auch zeitlich aufeinander zu folgen hätten.

Typus F St.:

Nun versteht es sich von selbst, daß in jedem Verlaufstypus die einzelnen Formanlagen verschieden stark ausgeprägt sein können. Es erscheinen vielleicht die Kadenzen zu derart schwachen Ansätzen reduziert, daß das Kadenzgerüst als Formprinzip fast völlig bedeutungslos werden kann. Anderseits läßt sich denken, daß sich die harmonischen Einschnitte zu solcher Schärfe steigern, daß sie die beiden andern Gliederungsarten überschatten. Ebenso kann die Wellenentwicklung in klaren oder auf Andeutungen beschränkten Steigerungsanlagen verlaufen. Von der verschieden starken Betonung und Klarstellung der thematischen Gruppierung war im zweiten Kapitel bereits die Rede.

Die *Klarheitsintensität* wechselt also zwischen den drei Hauptkategorien, sie wechselt aber auch innerhalb der einzelnen Typen, und letzten Endes kann sie selbst innerhalb der Formverläufe Veränderungen unterworfen sein. Die Themengruppierung kann zum Beispiel gegen Ende der Fuge an Klarheit verlieren, anderseits ist es möglich, daß die Kadenzen stets prägnanter werden.

Es mag noch die Frage auftauchen, ob zwischen diesen drei Abstufungen der Klarheitsintensität sich gewisse Beziehungen feststellen lassen. Im Wesen der auf dem Irrationalen sich aufbauenden ersten Kategorie (A) wird es liegen, daß in ihr zum Beispiel das mehr rationale Formprinzip der Kadenzierung in den Hintergrund tritt, daß vielleicht überhaupt über allen Formverläufen gleichsam ein Schleier ausgebreitet liegt, indem hier das oberste Formprinzip gar nicht als Grundlage die Überschaubarkeit will. Auf der andern Seite werden sich im Typus des vollen Parallelismus wohl auch die formalen Einzelverläufe schärfer ausprägen, und hier wird das Kadenzsystem gelegentlich sich bis zur völligen Trennung der Gruppen — etwa durch Instrumentalzwischenspiele — steigern.

An diesem Punkt kann nun die formale Analyse der Bachschen *Vokalfuge* einsetzen. Nach den Ergebnissen der früheren Kapitel wird man kaum erwarten, daß sie sich eindeutig in einen der drei großen Entwicklungstypen einordnen lasse. Die Vokalfuge hat sich stets *dem Prinzip der Formklärung* stärker *genähert* als die Instrumentalfuge. Dies mag im wesentlichen auf zwei Gründe zurückzuführen sein, auf die gelegentlich schon hingewiesen wurde. Der eine liegt im Wort,

das sich hier mit der Musik verbindet und diese damit zum vornherein der rationalen Ebene annähert. Der andere ist mehr äußerlicher Art, aber deswegen wohl nicht weniger entscheidend; er beruht darin, daß die menschliche Stimme in vermehrtem Maß der Ruhepunkte bedarf als die Instrumente. Diese physiologisch bedingte Notwendigkeit führt zur Vermehrung von Einschnitten, ein Vorgang, der die Gruppenbildung begünstigt.[4])

Es wird daher durchaus mit dem Bild, das wir bis jetzt gewonnen haben, übereinstimmen, wenn die Bachsche Vokalfugenform in ihrer Gesamtheit eher jenem Typus zustrebt, der die Formverläufe nicht nur in sich selber, sondern in ihrem gegenseitigen Verhältnis klären will. Das soll nun nicht so verstanden werden, als ob Vokalfugen mit entgegengesetzten Tendenzen bei Bach nicht vorkämen — sie sind sogar ziemlich zahlreich vertreten — noch viel weniger will damit gesagt sein, daß etwa nur einem einzigen Formtypus zugestrebt werde. Auch da, wo das Formstreben im wesentlichen das gleiche ist, gelangt Bach auf so mannigfachen Wegen und mit einem solch unerschöpflichen Reichtum an Gestaltungsmitteln zum Ziel, daß das Gesamtbild der Bachschen Fugenform, wie wir sie in seinen Chorwerken antreffen, nicht leicht zu überblicken ist. Und wenn es uns auch gelingen sollte, mit unserer Deutung die formale Idee eines Werkes einigermaßen bloßzulegen oder wenigstens einiges Licht darauf zu werfen, so ist damit wohl die bestimmte Eigenart aufgehellt, aber die Frage nach dem Grund des «So und nicht anders» bleibt offen. Das letzte Geheimnis des Formwillens wird so gut verschlossen bleiben wie das eigentliche Wesen des musikalischen Kunstwerkes selber, das sich wohl bis zu einem gewissen Punkt begrifflich erfassen läßt, dessen letzter Sinn aber erst jenseits aller Erkenntnismöglichkeit im schöpferischen Urgrund erlebt werden kann.

Zur Gliederung der folgenden Ausführungen ist zu sagen, daß das ganze Problem der Vokalfugenform sich in zwei Hauptgebiete zu

---

[4]) Es braucht hier nur darauf hingewiesen zu werden, daß die konsequenteste Ausprägung des rationalen Elementes, die auf der Meßbarkeit beruhende Periodisierung der Klassik, letzten Endes engstens mit dem Lied, einer vokalen Form, zusammenhängt, aus dem die klassische Melodik herauswächst. Der Gegensatz der Vokalpolyphonie Bachs in ihrer reinsten Gestalt und etwa der Instrumentalmusik Mozarts kann dahin formuliert werden, daß bei Bach die menschlichen Stimmen zu Instrumenten werden — allerdings in einem besonderen, schon früher erwähnten Sinne —, bei Mozart dagegen die Instrumente singen.

scheiden hat. Zunächst hat als natürlich wichtigstes Untersuchungsfeld die eigentliche Fuge zu gelten; dann aber soll ihre formale Funktion im Chorganzen, falls sie davon einen Teil bildet, ebenfalls in Betracht gezogen werden, was um so notwendiger ist, als in manchen Fällen erst von der Gesamtform her Licht auf die spezielle Fugenform fällt.

Bevor aber an die eigentliche Formanalyse der Werke herangegangen werden kann, soll noch eine gedrängte *Übersicht über die technischen Mittel* folgen, die Bach im Dienste der Gliederungsprinzipien verwendet. Da der Untersuchung der Gruppierung nach thematischen Gesichtspunkten als dem Charakteristikum der Fuge schon ein eigenes Kapitel gewidmet wurde, bleiben noch die Mittel der Steigerungstechnik und die Formen der Kadenzierung zu besprechen.

I. Steigerungsmittel

a) Klangverstärkung

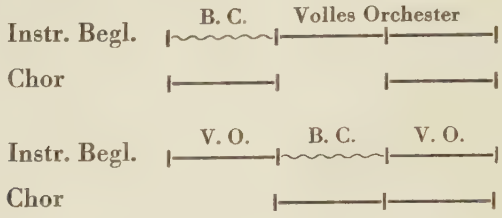
1. Das in der Fugenexposition zutage tretende Moment der *Klangsteigerung aus einer Stimme zur Vollstimmigkeit* läßt Bach oft zu einem auf die ganze Fuge übergreifenden Formprinzip werden, ein Gliederungsmittel, das der älteren polyphonen Motettenkunst bekannt war.

2. *Gestaffelte Gruppierung.* Darunter ist die in einigen Chorfugen auftretende Technik der solistischen Exposition zu verstehen, auf welche erst, meist in sie hineinverzahnt, die chorische Exposition folgt.

3. *Doppelchörige Klangsteigerung.* Die meisten Doppelchorfugen beginnen mit der Exposition eines Chors, wobei der zweite Chor entweder durch kürzere oder längere Rufe hinzutritt und damit eine Gliederung schafft, oder aber durchlaufend eine mehr homophone Unterlage des exponierenden Chors bildet. Mit der Beendigung der Exposition beginnt der zweite Chor meist sich in die unmittelbar folgende erste Durchführung des ersten Chors stimmenweise einzufädeln, wodurch sich zuletzt die Achtstimmigkeit zur Vierstimmigkeit (vielfach Fünfstimmigkeit) klanglich konzentriert.

4. *Wechselwirkung* von *Chor* und *Instrumentalbegleitung.* Oft geschieht es, daß das Orchester zunächst schweigt und der Chor nur vom Continuobaß begleitet wird. Erst nachträglich, gegen den Schluß

zu findet die Vereinigung beider Klangkörper statt. Die häufigeren Möglichkeiten sind folgende:



b) Bewegungssteigerung

Es wurde schon mehrmals darauf hingewiesen, daß der Vorgang der sukzessiven rhythmischen Belebung im Thema sich auch im Fugenganzen zu wiederholen strebt. Daß dieses Steigerungsmittel hingegen nicht überall und in der gleichen Intensität durchgeführt wird, ergibt sich wohl schon daraus, daß die Gefahr eines Schematismus hier um so eher drohte, als die Motivik der schnellsten Bewegung mit den typischen, überall vorkommenden Entwicklungsmotiven identisch ist.

Gelegentlich läßt Bach die Bewegungssteigerung rein im Instrumentalen vor sich gehen.

c) Melodische Mittel

Hierher gehören in erster Linie die Steigerungen der Wellenkurven. Zur Steigerung auf thematischem Boden ist zu sagen: Das Fugenthema ist meist so gefestigt, daß eine merkliche Veränderung seiner Struktur relativ selten ist. Ab und zu vergrößert Bach etwa das Anfangsintervall im Lauf der Fuge, oder steigert den Charakter im Sinne einer Ekstatisierung durch Einfügung von Melismen.

d) Strukturelle Mittel[5])

Der Wechsel in der Struktur ist meist mit einer Steigerungswirkung verbunden. Insbesondere kommt hier die meist der Homophonie sich annähernde oder auch voll homophone Schlußzusammenfassung in Frage.

[5]) Über die Harmonik als Steigerungsmittel ist das wichtigste bereits gesagt. Siehe S. 158.

e) «Konstruktive» Mittel

Darunter sind die rein fugentechnischen Mittel der thematischen Verdichtung (Engführung), Augmentation oder Diminution zu verstehen.

II. Das Kadenzgerüst

a) Gradierung der Kadenzen

Es lassen sich in der Intensität des Kadenzierens eine Menge Schattierungen anführen, deren Endpole schwächste Andeutung einer Schlußbildung und ausgeprägte Vollkadenz darstellen. Es ist gerade eine Eigentümlichkeit dieses Gruppierungsmittels, daß man in polyphonen Formen vielfach schwanken kann, ob man Kadenzen annehmen soll oder nicht. Ein harmonischer Einschnitt kann vielleicht nur in einer einzigen Stimme deutlich in Erscheinung treten, während die übrigen über ihn hinwegstreichen. Ist es der Baß, der kadenziert, wird die Einkerbung fühlbarer, aber auch nur dann, wenn er Fundamentsprünge abschließenden Charakters ausführt. Vereinigen sich mehrere Stimmen zur Kadenz, so wächst naturgemäß die Klarheitsintensität, die aber auch so noch von der melodischen Deutlichkeit der Abschlußwirkung abhängig ist.

b) Die Rolle der instrumentalen Begleitung

Sehr oft sind in instrumental begleiteten Vokalfugen die Kadenzeinschnitte streckenweise oder durchgängig nur im Instrumentalen ausgebildet. Besonders auf einen Typus soll hier aufmerksam gemacht werden. Es ist dies eine Technik, die in der Akzentuierung der Kadenzen, die teils zugleich im Chor auftreten können, teils von ihm unabhängig sind, durch volle Orchesterbesetzung beruht, während in den Zwischenpartien die Begleitung sich auf den Continuobaß beschränkt.

A. Die Formen der Fuge

a) Fugen mit Tendenzen zu formaler Verunklärung

Hierzu sind jene Fugen zu rechnen, in denen die Formidee nicht nach Selbstdarstellung strebt, sondern verhüllt ist, sei es, daß nur ein einzelner Formablauf durchschimmert, oder, wenn ihrer mehrere vor-

handen sind, daß diese sich nur schwach ausprägen. Wenn im folgenden der Versuch einer Deutung einzelner Formen unternommen wird, so möge daher zum voraus der hypothetische Charakter betont werden, der den Resultaten notwendigerweise anhaften wird.

Eine Fuge, deren Formgedanke sich im wesentlichen in der *Reihung* einer Anzahl von *Kadenzen* zu erschöpfen scheint, ist die seltsame Tripelfuge «Bleibe bei uns» (Kant. No. 6). Die harmonischen Haupteinschnitte ergeben folgendes Bild:

T WD SD P SD D D

Der dominantische Schluß erklärt sich dadurch, daß die Fuge nicht allein steht, sondern den Mittelteil einer Da-capo-Form bildet, deren dritter Abschnitt die Tonika wieder aufnimmt. Diese statische Gesamtform[6]) scheint sich in dem Aufbau der Harmonik der Fuge wiederzuspiegeln. Den inneren Mittelpunkt — vom Gesichtspunkt der Meßbarkeit aus betrachtet liegt er nicht in der Mitte, sondern in der zweiten Hälfte des Stückes — stellt die Parallele dar. Sie wird auch linear-melodisch betont, indem das erste Thema, welches einen einzigen Ton in starker Dehnung wiederholt, nacheinander von den beiden Außenstimmen auf dem Quint- und Grundton der Paralleltonart vorgetragen wird (T. 101/2 Sopran; T. 104/5 Baß). Um dieses also auch rein fugentechnisch akzentuierte Zentrum herum ordnen sich die Kadenzen zwar nicht voll symmetrisch, aber doch in Annäherung an eine Symmetrie. Eine Gruppierung nach Themeneinsätzen läßt sich hier nicht durchführen, und ebenso schwierig wäre es, auf der Grundlage des Steigerungsprinzips eine klare Formidee im Vokalen aufzudecken. Einzig die durch das nachträgliche Hinzutreten des Orchesters verursachte Klangverstärkung bildet ein Gegenelement zur symmetrischen Tendenz. Zusammenfassend muß jedoch noch einmal darauf hingewiesen werden, daß der Akzent in diesem Beispiel auf der Latenz der Formvorgänge beruht.[7])

---

[6]) Unter Gesamtform soll in den weiteren Ausführungen stets diejenige Form verstanden sein, die als Unterteil eine Fuge in sich schließt. Im Gegensatz dazu sprachen wir vom Formganzen oder von der Formeinheit, als der Zusammenfassung der formalen Strebungen in der Fuge selber.

[7]) Eine nahe Verwandtschaft weist vom formalen Standpunkt aus die Fuge «Er wird kein Gutes mangeln lassen» (Kant. No. 79) auf. Auch hier handelt es sich um den Zentralteil eines Da-capo-Chors. Eine thematische Gruppierung ist, ohne Zwang anzutun, nicht möglich. Das Kadenzgerüst: SD D P D P

Ein ebenso unklarer,[8]) wenn nicht noch mehr verschleierter Formgedanke liegt in der Fuge «Meine Seele harret» (Kant. No. 131) vor. Thematische Gruppierung und Kadenzgerüst sind nur schwach angedeutet. Es mag sein, daß hier ein wesentliches formales Prinzip in der Anordnung der Melodiekurven verborgen ist. Auf Grund davon ließe sich im Sopran eine Dreiteiligkeit feststellen, deren Mittelteil (T. 20/33) als der gedehnteste selbst in drei Wellen aufgespalten erschiene. Eine Bestärkung dieser Hypothese könnte allenfalls in der homophonen Einleitung (T. 1/6) gefunden werden, der ebenfalls dreiteilige Form aufweist und dessen Schwergewicht auch im Mittelteil liegt. Demgegenüber muß aber gesagt werden, daß diese vom Melodieverlauf einer Einzelstimme ausgehende Gliederung nach Steigerungen sich schon deshalb jeder Verdeutlichung entzieht, weil die Kurven der übrigen Stimmen beständig zu Überschneidungen führen. Eine gewisse Milderung erfährt dieser Einwand dadurch, daß sich die Struktur hier, verglichen mit andern Vokalfugen Bachs, der Akkordik annähert.

Zahlreicher vertreten sind jene Fugen, in denen das Formstreben sich wesentlich auf das *konstruktive* Gebiet beschränkt, das heißt also, wo die Gruppierungen nach thematischen Einsätzen das herrschende formale Prinzip bilden.

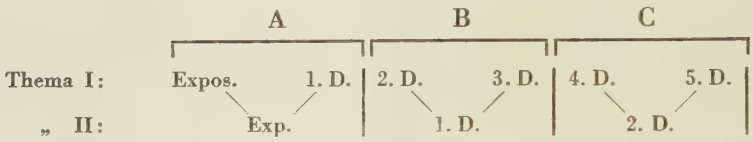
So wird man die große Fuge «Sehet, welch eine Liebe» (Kant. No. 64) kaum anders als von diesem Gesichtspunkt aus gliedern können. Die Themengruppen sind fugentechnisch völlig abgeklärt, aber indem sie nicht von den Kadenzen gestützt werden, stellen sie sich nicht nach außen hin dar, sondern bleiben im rein Konstruktiven. Die Kadenzen selber beschränken sich hauptsächlich auf Einzelstimmen, namentlich auf den Baß, und dringen somit keineswegs zu einer Klarheit durch, welche das Formbild wesentlich beeinflussen könnte. Die Instrumentalbegleitung gewinnt an einer Stelle insofern mehr als stützende Bedeutung, als sie durch zwei Orgelpunkte auf der Dominante und Tonika, die gleichzeitig mit der thematischen Verdichtung in den Vokalstimmen erklingen (zweite Durchf. T. 69/81), auf die letzte, unterzählige Durchführung (T. 82/Schluß) vorbereitet.

In den Fugen «Nimm, was dein ist» (Kant. No. 144), «Es ist keine Sprache noch Rede» (Kant. No. 76) und im zweiten Kyrie der H-moll-Messe wird man das eigentliche Formstreben im wesentlichen in dem Kräftespiel der Themen, im reinen *Formen von innen* heraus suchen müssen.[9])

[8]) Unklarheit ist als durchaus positiver Formwille zu verstehen.

[9]) Darüber im Kapitel «mehrthemige Fuge», S. 109 ff.

Völlig undurchsichtig scheint zunächst die Doppelfuge «Wir danken dir, Gott» (Kant. No. 29) zu sein, wo die Themen sich gar nicht ausbreiten, sondern die ganze Fuge hindurch unverändert beibehalten werden. Die beiden Themen werden getrennt durchgeführt und anstatt des erwarteten stärkeren Durchbruchs des belebteren Themas II herrscht Thema I zahlenmäßig durchaus vor. Bis zu einem gewissen Grade ließe sich an eine Gliederung nach dem Gesichtspunkt der Klangsteigerung denken, aber diese dringt doch kaum zu einer größeren Deutlichkeit vor, indem die Stimmstaffelungen zum Teil stark überbrückt sind. Auffallend ist vollends das Zurücktreten des Kadenzgerüstes. Nun aber scheint trotzdem ein Grundgedanke durchgeführt zu sein, und zwar liegt er in der Anordnung der thematischen Gruppen, die auf folgende Weise dargestellt werden kann:



Diese potenzierte Dreiteiligkeit wird aber keineswegs durch Umrißklarheit gefestigt, sie liegt im rein Konstruktiven verankert.

Auf ähnliche Weise lassen sich auch einige Turbae-Chöre der Johannes-Passion erklären. In gewisser Beziehung weisen die sonst so verschiedenen Chöre No. 36 und 38 verwandte Züge auf. Beide enthalten neben der Exposition, die in No. 36 allerdings gleich vierstimmig erfolgt, noch zwei Durchführungen, von denen die letzte sich durch Simultaneinsatz kennzeichnet, das heißt jede thematische Stimme ist in Terzen geführt. Diese Technik stellt eine Steigerung nach zwei Seiten zugleich dar: einmal bedeutet sie eine Hinwendung zur Akkordik, die oft gegen den Schluß zum strukturellen Hauptprinzip wird,[10]) dann aber kann man sie zugleich als einen Spezialfall der Verdichtungstechnik auffassen, indem damit die straffste Engführung, die möglich ist, zustande kommt. Auch Chor No. 34 ist sehr wahrscheinlich dreiteilig zu gliedern, und zwar mit einem Akzent auf den Schlußteil, der selber die Form wiederspiegelt:

[10]) Es ist kein Zufall, daß in einer mehr vom akkordischen Wohlklang her bestimmten Polyphonie wie der italienischen diese ausgeterzten Einsätze eine größere Bedeutung gewinnen als bei Bach. Vgl. zum Beispiel die Fuge «Cum sancto spiritu» aus der «Missa dolorosa» von Antonio Caldara (1678—1763; Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. XIII, 1. Teil, S. 88).

A	Exposition	T. 1/3
B	1. Durchführung	T. 3/6
C	*a* } homophon	T. 6/7
	b } homophon	T. 7/9
	c aufgelockerter, Andeutung des Th. (2. D.)	T. 9/11

Aber dieses Hineindeuten von mehr oder weniger zielhaften dreiteiligen Formen wird gerade in den Chören der Johannes-Passion als scharfe Formulierung nicht befriedigen. Vollends nicht, wenn man sie auf einen Chor wie No. 17 («Bist du nicht seiner Jünger einer») aufpfropfen wollte. Gewiß, der Kerngedanke einer Barform spielt eine entscheidende Rolle. Aber das Hauptgewicht liegt hier eben nicht auf der Form als dem Umriß, sondern auf der inneren Triebkraft. Entscheidend ist nicht einmal die konstruktive Klarheit — in No. 17 wird bereits die Exposition durch Rufe verwischt — sondern der dramatische Impuls. Diese Tendenz zur Verunklärung wird hier gewissermaßen zum Symbol. Besonders deutlich scheint dies die Fuge «Es erhub sich ein Streit» (Kant. No. 19) zu bestätigen, wo die Verwirrung und das Chaos nicht allein durch die wilden melodischen Bewegungszüge, sondern auch formal durch die Unmöglichkeit einer sinnvollen Gliederung gekennzeichnet wird, wobei der sozusagen aus allen Himmeln fallende vollhomophone Abschluß, der die Exposition von den nachfolgenden ungegliederten Themeneinsätzen trennt, die Verwirrung im Grunde nur erhöht.[11])

b) Fugen mit formklärenden Tendenzen

Die Trennung in Fugen mit formverschleiernden und solche mit formklärenden Tendenzen ist keine kategorische. Es sollen mit dieser Unterscheidung lediglich die beiden Pole abgesteckt sein, zwischen denen die formale Gestaltung der einzelnen Werke sich bewegt. Es wurde schon in der Einleitung des Kapitels betont, daß in der Mehr-

---

[11]) Zu den Fugen mit möglicher Dreiteilung lediglich auf Grund der thematischen Gruppierung gehört noch: «Sie aber vernahmen der Keines» (Kant. No. 22).

A	Expos. (bis T. 15) }	Die Schlußteile entsprechen einander.
B	1. D. (bis T. 33) }	
C	Engführung und homophonere Zusammenfassung.	

Ebenso: «Der Herr hat Gut's an uns getan» (Kant. No. 119), vgl. S. 74 f.

heit der Vokalfugen Bachs, namentlich im Vergleich zu den Instrumentalwerken, ein ungewöhnlich intensives Klärungsbestreben zum Durchbruch gelangt. Nicht nur daß die einzelnen Formverläufe und damit die Gliederungen für sich unverhüllter hervortreten, gerade die Schärfung der Umrisse scheint die Zusammenfassung der Formverläufe in eine Einheit, den Parallelismus der Gliederungen heraufzuführen. Wenn auch diese letzte Konsequenz bei weitem nicht in allen Fugen gezogen wird, so streben doch sehr viele auf dieses Ziel hin, ohne allerdings die feste Basis, welche der polyphone Stil für Bach bildet, völlig aufzugeben. Aber es ist doch für die eigenartige Stellung Bachs charakteristisch, daß er Vokalfugen schreibt, deren Form als Ganzes mit dem Wesen der Polyphonie im Widerspruch steht. Die Selbstdarstellung der Form bedeutet in ihrer konsequentesten Gestalt den Untergang des Polyphonen, das stets mehr aus den musikalischen Untergründen ans Licht wuchs.

Durch die Verdeutlichung der Einzelverläufe sowohl als auch der Formeinheit gewinnen die Gliederungen erhöhte Gewichtigkeit. Von entscheidender Bedeutung aber wird nun, daß sie einer Gesamtidee untergeordnet werden. Sie sind nicht mehr nur Glieder, sondern aktive Träger eines übergeordneten formalen Gedankens. Dieser aber wird in der Fuge als der höchsten Ausprägung eines Stils, dessen Wesen im Formen von innen heraus, in der dynamischen Gestaltung liegt, auch zu seinem überwiegenden Teil von der Dynamik her bestimmt sein müssen. Daraus ergibt sich die für die Bachsche Vokalfuge charakteristische Situation, daß das im Statischen verwurzelte Gruppenempfinden einerseits eine Schärfung erfährt, anderseits gerade einem übergreifenden, dynamisch bestimmten Formgedanken sich unterzuordnen hat. Die Wechselwirkung beider gestaltenden Prinzipien kann aber so stark werden, daß auch die Zentralidee sich der statischen Haltung annähert.

Von hier aus erklären sich die *Formtypen*, die in der Vokalfuge Bachs zur Auswirkung gelangen. Unter ihnen erhält ein alles überwiegendes Gewicht die *dreiteilige Form* und hier wieder der *Bartypus*, der in seiner reinen Gestalt aus zwei Ansätzen (Stollen) und einer Auslösung (Abgesang) gebildet ist, daneben aber noch eine Reihe Varianten zuläßt. So läßt sich von einem Gegenbar sprechen, wenn der Höhepunkt an den Anfang zu stehen kommt (ABB).[12]) Die beiden

[12]) Der Ausdruck «Gegenbar», ursprünglich von H. A. Grunsky geprägt, ist namentlich von Alfred Lorenz in seine Formuntersuchungen aufgenommen worden. Siehe S. 33, Anmerk. 28.

Stollen oder Ansätze brauchen keineswegs gleich oder ähnlich zu sein. In der Fuge sind sie es prinzipiell nicht; von einigen seltsamen Ausnahmen wird noch die Rede sein. Es wird daher meistens das Schema ABC verwendet werden müssen, das die äußere Ungleichheit aller Teile zum Ausdruck bringt. Sehr oft bilden die Gruppen eines Bars selber wieder Unterbarformen aus; in diesem Falle spricht Alfred Lorenz von *potenziertem* Bar.[13])

Einem völlig anders gearteten Grundempfinden entspricht es, wenn der Höhepunkt in die Mitte fällt und die beiden Außenteile sich die Waage halten. Die *Bogenform*, wie Lorenz diesen Typus bezeichnet,[14]) liegt im statischen Gleichgewichtsgefühl verankert, ebenso wie ihr Gegenstück, die *Da-capo-Form*, bei welcher der Akzent auf den beiden Außenteilen ruht, die in der strengsten Ausprägung identisch sind. Im weiteren Sinne läßt sich dieser Begriff auch auf Formen ausdehnen, in denen A und C an Bedeutung überwiegen, im übrigen aber ungleich sind. Diese statischen Formtypen wird man in der Fuge nicht als die herrschenden erwarten; entscheidende Bedeutung werden sie aber in der Gesamtform gewinnen. Dort, wo die Fuge nur einen Teil eines größeren Ganzen darstellt, kann die Form dieses Ganzen gelegentlich sich selbst in der Fugenform wiederspiegeln.

Die nun folgende Untersuchung der Werke kann nach den gleichen Gesichtspunkten erfolgen, die schon im vorigen Abschnitt wegleitend waren; das heißt also, maßgeblich werden die Mittel sein, mit denen Bach seine Formidee verwirklicht.

Wenden wir uns zunächst jenen Fugen zu, in denen das Formstreben am klarsten im *Kadenzgerüst* sich ausprägt.

Das erste Beispiel, die Fuge «Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich» aus der dritten Motette, weist neben einer ganzen Anzahl stärker verschleierter Kadenzen zwei bedeutendere Einschnitte auf (T. 13 und 31). Charakteristischerweise aber erscheinen auch diese Haltepunkte überbrückt, indem beidemal eine thematische Stimme bereits vor der Einkerbung neu ansetzt und über diese hinwegstreicht. Man wird es hier bei dem Hinweis auf eine mögliche Dreiteiligkeit bewenden lassen, um so eher, als der Schlußteil nicht eigentlich Züge einer Steigerung gegenüber dem vorherigen trägt.

Etwas gefestigter erweist sich die Hypothese einer Barform in der Fuge «Alles nun, das ihr wollet» (Kant. No. 24; 1. Chor, T. 37 ff.).

---

[13]) Vgl. Alfred Lorenz, Der musikalische Aufbau des Bühnenweihfestspiels «Der Ring des Nibelungen», Berlin 1924, S. 176 ff.

[14]) A. a. O., S. 131 ff.

Auch hier ließ sich eine große Zahl von Kadenzen der verschiedensten Stärkegrade feststellen, die vorerst einfach zur Verdeutlichung der Themeneinsätze, denen sie meist unmittelbar vorausgehen, zu dienen scheinen. Für die Gliederung dieser Kadenzen wird nun eine Kadenzformel im Instrumentalbaß wichtig:

No. 68a

Stellt man die durch diese prägnante Fundamentbewegung gekennzeichneten Einschnitte zusammen, so ergibt sich eine Gruppierung, die einer potenzierten Dreiteiligkeit gleichkommt:

A	*a*	T.	37/42	To
	b	„	47	Do
	c	„	64	To
B	*a*	T.	69	Do
	b	„	74	To
	c	„	79	Do
C	*a*	T.	89	SD
	b	„	91	Do
	c *a*	„	97	To
	c *a'*	„	103	To

Der Teil *C* stellt in dreifacher Hinsicht einen Höhepunkt dar: in seinen Unterabteilungen *a* und *b* ist thematisch die größte Verdichtung, harmonisch die stärkste Ausweichung (zur Tonart des Neapolitanischen Sextakkords) zu beobachten. Im Unterteil *c* steigert sich im Instrumentalen die Bewegung; er selbst zerfällt in zwei Hälften, deren völlige Identität durch Stimmvertauschung verdeckt ist. Dies und die Tatsache, daß die Kadenz auf Takt 89 nur einen äußerst schwachen vokalen Einschnitt bildet, läßt an eine mögliche Umordnung von C denken:

a	bis	T.	91
b	„	„	97
b	„	„	103

A und B werden außerdem von einer Klangsteigerungsidee beherrscht, welche die Grenzen zwischen beiden Gruppen verwischen läßt: die

Exposition ist zuerst solistisch gedacht; erst mit dem letzten Themeneinsatz (Baß) beginnt die Tuttiexposition. Die neue Klangverstärkung aber fällt nicht mit B zusammen, sondern tritt bereits mitten in A ein.

Auf Grund eines eigenartigen Vorganges läßt sich für die auch sonst seltsame Fuge «Wer an ihn glaubet» (Kant. No. 68) eine Dreiteiligkeit bestimmen. Dieser kadenzreiche Chor hat an zwei Stellen harmonische Einschnitte, welche auf die Strecke von eineinhalb Takten Ton für Ton übereinstimmen. (T. 19 bis 20 Mitte; T. 47 Mitte bis T. 49, erstes Viertel). Dieses Zusammentreffen wird kaum zufälligen Charakter tragen. In der Tat umschließen diese Kadenzen Gruppen, die auch durch andere Formprinzipien als solche bestätigt werden. Nach Takt 20 setzt eine Klangverdünnung ein, die erst langsam zur Vollstimmigkeit führt, und von T. 49 an beginnt der Satz wesentlich homophoner zu werden, eine Strukturänderung, welche bis zum Schluß anhält. Es läßt sich demnach folgendes Schema aufstellen:

A	B	C
(bis T. 20)	(bis T. 49)	(bis Schluß)
Do ⌒	⌒ Do	To
Polyphon		Vereinfachung des Satzes

Soviel für diesen Formverlauf spricht, ist er doch nicht der einzig mögliche. Auf Grund der hier stark ausgeprägten Klangsteigerung aus Dünn- zu Vollstimmigkeit können wir eine Dreiteiligkeit hineindeuten, welche ebenfalls dynamisch bestimmt ist, die oben aufgezeigte jedoch zum Teil überkreuzt:

A		bis T. 20	Do
B		bis T. 36	Subdo
C	*a*	bis T. 49	Do
	b	„ T. 52	To
	c	„ T. 56	To

Während hier somit noch zwei verhältnismäßig klare Formverläufe ineinander übergreifen, ist die Formeinheit im folgenden Beispiel noch um einen Grad geklärter. Die Fuge «Deß sich wundert alle Welt» aus dem Eingangschor der Kant. No. 61 enthält zwei ganz scharfe Einschnitte in T. 58 und 66, die drei klare Gruppen schaffen. Wichtig ist nun hier, daß die Gliederung nach thematischen Gesichtspunkten und jene nach dem Kriterium der Klangsteigerung mit diesen durch

die harmonischen Einkerbungen geschaffenen Abschnitten zusammenfällt. Jeder Teil wächst aus anfänglicher Dünnstimmigkeit zur vollen Klangfülle, wenn auch die Klarheit der klanglichen Steigerung stufenweise abnimmt. Thematisch ergibt sich folgende Ordnung: der erste Teil A umfaßt Exposition, erste Durchführung und vokales Zwischenspiel; der mittlere Abschnitt B die zweite Durchführung, der Schlußteil C die dritte Durchführung mit einem abschließenden Fortspinnungsteil, der im wesentlichen dem Zwischenspiel von A entspricht.[15]) Diese Annäherung von C an A, wie auch die sehr geringe Ausdehnung und Bedeutung von Teil B, der nur einen Drittel eines Außenteils ausmacht, läßt an ein Hereinspielen des Da-capo-Prinzips denken, um so eher, als auch diese statische Idee in der Gesamtform zum Ausdruck kommt.[16])

Die weitaus stärkste Gliederung aber entsteht da, wo die Kadenzen zur vorübergehenden Unterbrechung des vokalen Strömens führen und sich *Instrumentalritornelle* zwischen die Vokalgruppen einschieben. Hier stellt sich die Form nach außen hin am klarsten dar, hier liegen aber auch die äußersten Grenzpunkte, zu denen die Vokalfuge vorstoßen kann. Wohl bleibt die Fugenform noch die Basis, von der ausgegangen werden muß, aber letzten Endes vollzieht sich hier eine völlige Auflösung des Grundgedankens der Fuge, wie des polyphonen Stils überhaupt, des Prinzips des unendlichen Strömens.

So gliedert die Doppelfuge «Amen», welche den Schlußchor der Kantate No. 196 krönt, zwei mehrtaktige instrumentale Zwischenspiele in drei Teile, deren jeder mit einer Kadenz auf der Tonika schließt. Zudem liegt in allen Vokalgruppen selber wieder eine Dreiteiligkeit vor. Teil A (T. 17/25) kann als Barform auf Grund der Klangsteige-

---

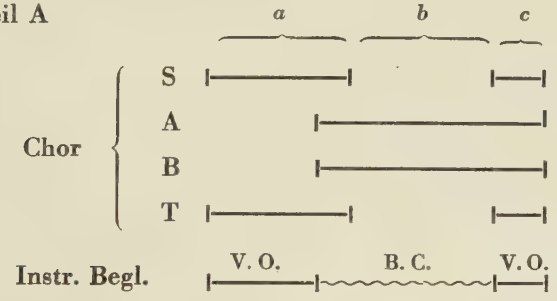
[15]) Daß die Gleichgewichtigkeit der beiden Schlußhälften von A und C sich zugunsten einer leichten harmonischen Steigerung in C verschiebt, ist schon anderswo ausgeführt worden. Siehe S. 149 f.

[16]) Hierher gehört auch die Fuge «Dein Alter sei wie deine Jugend» (Kant. No. 71). Über die Graduierung der Kadenzen dieses Chors vgl. S. 84 f. Haupteinschnitte: T. 19 und T. 32. Daraus ergibt sich folgendes Bild:

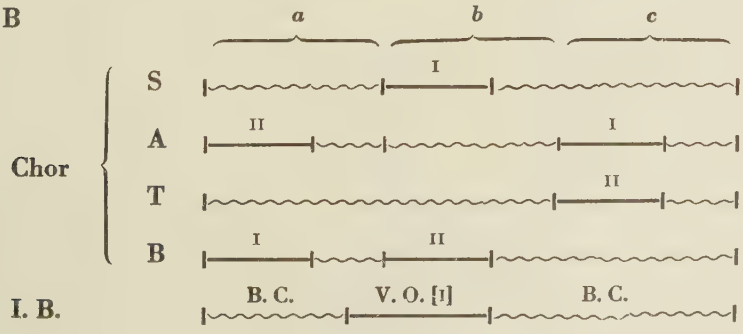
A	Exposition, 1. Durchf., Zwischenspiel	To
B	2. D. Zw.	Par
C	Zw.	To

Insofern die Einschnitte nicht in die Mitte der thematischen Gliederungen fallen, kann auch hier von Parallelismus der Formverläufe gesprochen werden. Anderseits verstärken die Durchführungen auch nicht die Gruppen, indem sich die Einsatzblöcke auf die drei Teile ganz verschieden verteilen. Der formbildende Gedanke ist hier in einer zunehmenden Lösung vom Thematischen zu suchen.

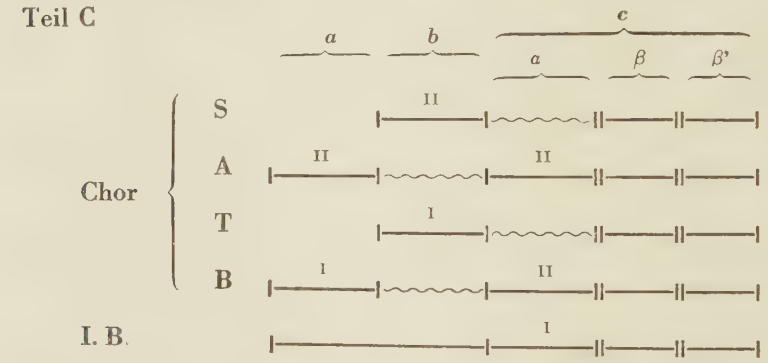
rung bezeichnet werden. Die Ansätze bilden zwei Stimmgruppen (SB und AT), die sich zwar ineinanderschieben, aber trotzdem deutlich voneinander abheben. Die Vereinigung aller vier Stimmen zur Kadenz läßt sich als Auslösung deuten. Diese Unterteilung wird auch im wesentlichen durch die Instrumentalbegleitung unterstützt, die mit dem Wechsel von vollem Orchester und Continuobaß eine Gruppierung schafft, die ziemlich genau parallel mit der vokalen Gliederung läuft. Graphisch stellt sich dieser Teil A auf folgende Weise dar:



Deutlich ist die Dreiheit auch im zweiten Teil B (T. 30/45), dem längsten der drei Abschnitte, feststellbar. Nur beruht sie hier nicht auf dem Stimmgruppenprinzip, sondern auf der thematischen Gliederung. Dreimal setzt das Doppelthema ein, jedesmal von einer kleinen Fortspinnungspartie gefolgt. Von einem Bar läßt sich hier nicht reden, eher von einer Bogenform, indem der Mittelteil die Idee eines Höhepunktes in sich schließt. Nicht nur dringt hier das Thema aus dem Dunkel der Mittelstimmen an die deutlichste Stelle, die Oberstimme, sondern es wird zugleich, und nur hier, vom Orchester unterstützt, das sonst in B auf den Continuobaß reduziert bleibt. Für B ergibt sich daher folgendes Bild:

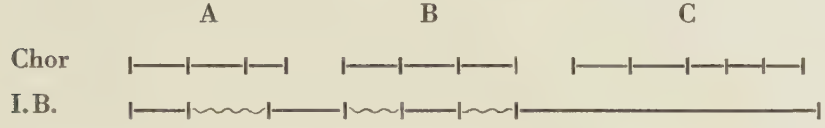


Eine Vereinigung der Gruppierungsprinzipien von A und B liegt im letzten Teil C (T. 49/59) vor. Auch hier folgen sich, wie in B, drei Einsätze des Doppelthemas, wovon der letzte (T. 54 ff.) sich auf Orchester und Chor verteilt. Im Gegensatz aber zu B fehlen hier die vokalen Zwischenspiele zwischen den Themavorträgen. Hinzu kommt nun das Klangsteigerungselement, indem der erste Unterteil (Ca) vokal dünnstimmig gesetzt ist, von Cb an dagegen Vollstimmigkeit herrscht. Der Höhepunkt liegt aber zweifellos im dritten Unterteil Cc, nicht nur, weil hier das eine Thema in Höchstlage im Orchester das Stimmgewoge krönt und sich Instrumental- und Vokalkörper in thematischer Gleichberechtigung zu einer einzigen Einheit verschmelzen, nicht nur, weil Thema II zur Terzverdoppelung verdichtet hier auftritt, sondern namentlich, weil dieser Schlußteil von C selbst wieder eine dreiteilige Form bildet. Man kann hier von einem Gegenbar sprechen, indem die beiden homophonen identischen Abschnitte T. 56/58 und T. 58/59 dem Höhepunkt folgen. Auch hier mag eine graphische Darstellung das Gesagte veranschaulichen:

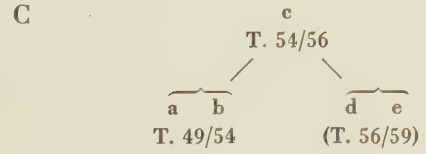


Wie verhalten sich nun aber die Hauptabschnitte A B C zueinander? Rein tonartlich zeichnet sich dieser Chor, wie schon betont, durch einförmiges Festhalten an der Tonika aus, die von diesem Gesichtspunkt aus eine Gleichberechtigung aller Teile schafft. Die größte Ausdehnung weist B auf, aber zweifellos ist in C der eigentliche Zielpunkt des Ganzen zu suchen. In ihm vereinigen sich die Formverläufe der beiden ersten Gruppen, er birgt thematisch die größte Verdichtung und lineare Steigerung und, als wichtigstes Kriterium, er bildet den Höhepunkt einer Klangsteigerung zwischen der Instrumentalbegleitung und dem Vokalkörper, indem erst hier das Orchester sich durchgängig mit dem Chor verschmilzt. Es ist daher nicht Zufall,

wenn gerade im Höhepunkt dieses Teils und damit der ganzen Fuge diese Verschmelzung durch die Verteilung des Doppelthemas auf beide Klangkörper (T. 54/56) ihren sinnfälligsten Ausdruck findet. Eine schematische Zusammenfassung des Wechselverhältnisses zwischen Vokalem und Intrumentalem führt zu folgendem Bild:



Es zeigte sich in diesem Beispiel besonders deutlich, daß der Gesamtplan, hier eine Barform, sich nicht in allen Einzelformen wiederspiegeln muß. Daß die zentral gelegene Gruppe B nach einer Symmetrie strebt, die die Mittelpartie plastisch herauszustellen sucht, das deutet doch wohl auch darauf hin, daß nicht unbedeutende statische Tendenzen den dynamischen Gesamtplan durchkreuzen. Es ließe sich sogar im Schlußteil C ein analoger, wenn auch stärker verschleierter Gedanke nachweisen, wenn man die Takte 54/56 als Mittelpunkt auffaßt, der von je zwei Abschnitten untergeordneter Bedeutung umrahmt wird:



Selbst in einer nach außen hin sich scheinbar so restlos eröffnenden Form wie dieser Amen-Fuge spiegelt sich die ganze Problematik des Bachschen Formstrebens: die Umrißklarheit drängt ihrem Wesen nach zur Abgewogenheit, zur Symmetrie; aber noch liegt das Übergewicht in der mit dem polyphonen Stil im Innersten verwachsenen dynamischen Gestaltung. Die Fuge bleibt die Basis, aber sie trägt bereits gewissermaßen ein neues Gewand.[17])

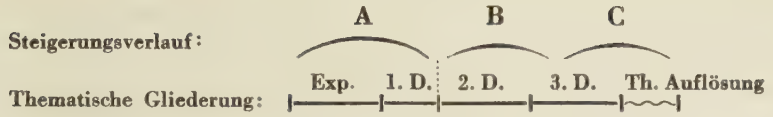
In der nun folgenden Kategorie sollen die Fugen zusammengefaßt werden, in denen das *Klangsteigerungsprinzip* vorwiegt. Es wurde schon in einem früheren Kapitel von der Vorliebe Bachs für

[17]) Vgl. auch die Fuge «Euer Herz soll ewiglich leben» (Kant. No. 75, 1. Chor, T. 68 ff), deren drei Teile ebenfalls durch instrumentale Zw. geschärft werden. Teil C (T. 95 ff.) ist deutlicher Höhepunkt: zunächst thematische Verdichtung; dann vor allem Bewegungssteigerung.

expositionsmäßige Durchführungen in Vokalwerken gesprochen. In einer normalen Fuge, wie im reinen polyphonen Stil überhaupt, setzen wohl beständig Stimmen aus, aber niemals so, daß schroffe Übergänge aus vollstimmigem zu dünnerem Satz entstehen. Die Bildung von Klangblöcken, die sich kontrastmäßig einander gegenüberstehen, fördert die Umrißklarheit und damit die Gruppierung. Wenn nun Bach in Chorfugen nicht selten eine Durchführung wieder wie die Exposition einstimmig oder wenigstens dünnstimmig beginnen läßt, so bildet der meist plötzliche Übergang aus der Klangfülle in einen dünnen Satz oft eine Verschärfung der durch die thematische Gruppierung gegebenen Gliederung. Es entsteht ein augenblicklicher Klangkontrast; von einer Gegenüberstellung klanglich in sich geschlossener Blöcke kann zwar nicht die Rede sein, denn die neue Klanggruppe wird sogleich wieder zur Vollstimmigkeit gesteigert. Fugen, in denen die Formverläufe nach den Gesichtspunkten der Klangsteigerung und der thematischen Gruppierung parallel laufen, erreichen einen hohen Grad von Formklarheit, der gar nicht dem Wesen der Fuge entspricht. Es gibt deshalb kaum ein Beispiel, das diese Idee zur konsequenten Durchführung bringt, indem etwa in dreiteiligen Formen alle Teile voll expositionsmäßig beginnen. Zahlreicher sind die Chöre, in denen zum Beispiel die erste Durchführung expositionsmäßig, der dritte Teil dafür von Anfang an vollstimmig gesetzt ist.[18]) Dann aber liebt Bach besonders die Technik der Überschneidung des Klangsteigerungs- mit dem Durchführungsprinzip. Zur Erläuterung diene die Fuge «Wenn du ihnen gibest» (Kant. No. 187). Von Takt 66 bis T. 82 ist der erste Teil A anzusetzen, der die Exposition und zwei Einsätze des Themas im Baß und Tenor umfaßt, die man als erste Durchführung bezeichnen kann. Der zweite Teil B (T. 83/98) beginnt nach einer Ganzpause des Chors wie die Exposition, indem alle Stimmen nacheinander mit dem Thema einsetzen. Um jedoch den Eindruck einer völlig reinen Exposition zu verwischen, streut Bach kurze Rufe der jeweils von der Fugierung noch nicht aufgesogenen Stimmen ein. Vom thematischen Standpunkt vereinigt dieser Mittelteil, der bis T. 98 anzusetzen ist, die zweite Durchführung mit dem ersten Einsatz der dritten, die erst in Teil C zu Ende geführt wird. Das formale Verlaufsbild dieser Fuge stellt sich demnach so dar:

---

[18]) Vgl. neben der in der vorigen Anm. erwähnten Fuge aus Kant. No. 75 auch: «Er segnet das Haus Israel» (Kant. No. 196), wo die beiden ersten Gruppen zwar ineinander verzahnt sind, aber sich doch deutlich voneinander abheben.



Überblickt man das Ganze, so läßt sich nicht abstreiten, daß der Schlußteil Steigerungselemente enthält: schon rein linear fällt auf ihn der Höhepunkt der Melodiekurven; ferner erscheint die Bewegung unruhiger, man vergleiche demgegenüber die zeitweise starke Homophonisierung in B, die schon mit den Rufen einsetzt. Bis in Einzelheiten kann dies nachgewiesen werden, wenn zum Beispiel das zweite Thema («wenn du deine Hand auftust») T. 101/102 im Alt eine beinahe wild zerrissen zu nennende Gestalt erhält, die kaum noch die ursprünglich ruhigeren diatonischen Linien ahnen läßt. Gegen den Schluß scheint diese Unruhe auch auf den Charakter der Harmonik überzugreifen, worauf zum Beispiel das Hervortreten des verminderten Septakkordes (T. 108) und scharfer Vorhaltsdissonanzen, die zudem wiederholt werden, hindeutet. Trotz aller dieser Merkmale erscheint doch die Steigerung nicht so an der Oberfläche und so intensiv, daß man den Teil C unbedingt als Auslösung empfinden muß. Mehr als daß eine Tendenz dazu vorliegt, läßt sich in diesem Falle nicht sagen.

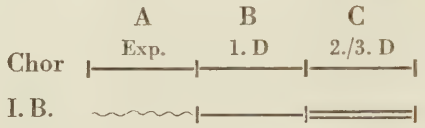
Ähnlich verhält es sich in der Fuge «Alles, was Odem hat, lobe den Herrn» (Kant. No. 190, 1. Chor, T. 87/120), nur liegen hier die nicht überbrückten Klangsteigerungen in den Außenteilen, während B bereits in A hineingreift.[19]) Hier wie im vorigen Beispiel, wenn auch dort nicht so unmittelbar, drängt sich der Gedanke auf, ob in dieser Dreiteiligkeit nicht auch die Idee einer konstruktiven Symmetrie verborgen liegen möchte. In beiden Fällen erfolgen die Themeneinsätze der beiden klareren Klangsteigerungsgruppen in spiegelbildlicher Anordnung: der Aufschichtung in der Exposition entspricht die Unterschichtung im späteren Teil, so daß von einer architektonischen Ausgleichungstendenz gesprochen werden kann.[20])

---

[19]) Takt 101 beginnt die Exposition des gefestigten Zwischenspielthemas; die Klangverdünnung aber erfolgt erst einen Takt später.

[20]) Von Fugen, deren Form hauptsächlich vom vokalen Klangsteigerungsprinzip aus gelöst werden kann, seien noch zu nennen: 2. Kyrie der Messe No. 2. Die Abschnitte verteilen sich folgendermaßen: A bis T. 31, B bis T. 55, C bis Schluß. C hat nicht die Wirkung einer Auslösung; bemerkenswert ist jedenfalls, daß auch hier eine Klangverdünnung zu Anfang festzustellen ist. Daneben aber walten in diesem Chor starke symmetrische Tendenzen.

In einigen Chören beschränkt Bach die Klangsteigerung nicht auf vokales Gebiet allein, sondern zieht auch das *Orchester als Mittel* zur *Gliederung* heran. In der Untersuchung der Schlußfuge aus Kant. No. 196 ist uns dieser Gedanke schon begegnet (vgl. S. 174 ff.). Stark ausgeprägt findet er sich im letzten fugierten Teil der Kant. No. 21 («Lob und Ehre und Preis»), den man als eine einzige riesige Steigerung im Klanglichen, welche von einer solchen auf thematisch-konstruktiver Grundlage gestützt wird, bezeichnen kann. Die solistische Exposition wird nur vom Continuobaß begleitet. Mit der ersten Durchführung (bezw. Tuttiexposition) setzt das Orchester gleich voll ein. Der dritte Teil bringt die Illusion einer erneuten musikalischen Raumweitung, indem das Orchester sich in zwei Hälften spaltet, die zueinander im Verhältnis engster kanonischer Verdichtung stehen. Der formale Grundgedanke dieses Chors läßt sich in folgendes Schema übersetzen:



Jeder Teil übersteigert also den vorhergehenden, und in C liegt der Zielpunkt des Ganzen. Daß er den weitaus gedehntesten Teil darstellt, ist noch nicht entscheidend, aber in ihm findet die dieser Fuge zugrundeliegende formale Idee ihre Vollendung: aus völlig nebensächlicher Bedeutung ringt sich die instrumentale Begleitung zur Führung, zum mindesten zur völligen Gleichberechtigung mit dem Vokalkörper empor.

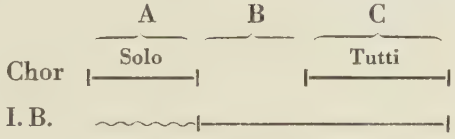
Diese allmähliche Verselbständigung des Instrumentalen scheint auch die Form eines anderen, bereits vielbesprochenen Stückes der gleichen Kantate zu bestimmen. Es betrifft dies die Fuge «Daß er

---

Magnificat «Sicut locutus est»: A bis T. 21, B bis T. 37, C bis Schluß. A umfaßt die Exposition (B T A S II; S I in T. 21 gehört unzweifelhaft schon zur ersten D.; vierstimmige Expositionen in fünfstimmigen Vokalfugen sind nichts seltenes), B ist identisch mit der 1. Durchführung. A und B laufen somit parallel mit der thematischen Gliederung. C kennzeichnet sich durch Vereinfachung der Struktur. Von diesem Gesichtspunkt aus läßt sich selbst hier eine Dreiteiligkeit feststellen: *a* bis T. 45, dann bis T. 49 eine imitatorisch gelockerte Partie mit nochmaliger Gegenüberstellung des Themas und seines Kontrapunktes, der Schluß *c* dagegen wieder homophoner. C hat deutlich Auslösungswirkung.

Vgl. ferner: «In ihm leben, weben und sind wir» (Kant. No. 106), «Sie werden aus Saba alle kommen» (Kant. No. 65), wo dieses Prinzip im Untergrund ruht. Am deutlichsten tritt es noch im Eingangschor zur Kant. No. 171 auf.

meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist». Die solistische Exposition wird auch hier nur vom Continuobaß gestützt; in das Ende dieses Teils aber fädelt sich die instrumentale Exposition ein, worauf auf dem Untergrund der vollen Orchesterfugierung die Tuttiexposition folgt, die, wie schon früher bemerkt, auch harmonisch einen Höhepunkt bildet:[21])



Eine Gliederung durch Übergang aus der polyphonen in mehr homophone Satzweise haben wir bis jetzt hauptsächlich an den Schlußteilen beobachtet. Der *Strukturwechsel* kann aber auch innerhalb der Fuge eintreten und so zu einer Gruppenbildung führen. Dabei wird diese allerdings meist mit dem Kadenzsystem zusammenfallen, braucht dies aber nicht unbedingt, wie zum Beispiel im Chor No. 23 der Johannes-Passion, wo in Takt 13/14 das Stimmgewebe sich plötzlich rhythmisch vereinheitlicht und sich der Akkordik nähert. Obwohl hier eine eigentliche Kadenz fehlt, wird die Fuge durch die Straffung des Satzes in zwei Teile getrennt. Deutlicher kadenziert sind die homophonen Stellen, welche die Fuge «Schauet doch und sehet» (Kant. No. 46) in drei Abschnitte spalten. Während sich in die erste Gruppe, die aus der Exposition, erster Durchführung und einer Weiterspinnung gebildet wird, bereits einen Takt vor ihrem Abschluß die zweite Durchführung mit dem allerdings melismatisch stark verschleierten Baßeinsatz verzahnt (T. 44 ff.), erscheint die nächste Gruppe B von der nachfolgenden letzten völlig getrennt (T. 59). Bemerkenswert ist, daß die abschließenden Partien der Teile, die aus anfänglicher voller Homophonie (T. 39, bezw. T. 53) sich wieder stärker auflockern und zunehmend in der Bewegung steigern, textlich jeweils mit einem im Fugenthema selber nicht verwendeten Sprachsatz enden («der mich troffen hat»). Die Dreiteiligkeit erfährt also auch von dieser Seite her eine volle Bestätigung.[22])

---

[21]) Siehe S. 100 ff. Vgl. ferner Kant. No. 105 «Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht», wo sich folgende Gliederung annehmen läßt: A (T. 47/72) rein vokale Klangsteigerung, B (T. 72/108) rein instr. Klangverdichtung, C (T. 108/128) gemeinsame Klangsteigerung im Orchester und Chor.

[22]) Vom Standpunkt des Kadenzgerüstes sind hier beide sich durchkreuzenden Formverläufe, das Klangsteigerungsprinzip und die thematische Gruppierung, betont, indem vor dem thematischen Einsatz des Basses diese Stimme klar kaden-

Mit dem Hinweis auf diese Strukturveränderung und textliche Erweiterung, die absolut nicht etwa im Sinne der Fuge thematische Gestaltung erfährt, wird die ganze innere Problematik beleuchtet, mit welcher Bach seine Vokalfugen zu erfüllen vermag.

Unter den Fugen, deren dreiteilige Form vorwiegend im *Konstruktiven* verankert ist, mag als erstes Beispiel der Chor No. 12 der H-moll-Messe herangezogen werden. Die dreifache thematische Gruppierung wird hier durch das Kadenzgerüst mit den Haupteinschnitten in Takt 18 und 31 unterstützt; diese treten jedoch nicht so stark hervor — sie werden namentlich durch die unruhigen Instrumentalbässe verwischt — daß sie formal ein Übergewicht beanspruchen könnten; sie stellen nur eine Verstärkung des Hauptgedankens, der hier in der thematischen Einsatzordnung verankert ist, dar. Ähnliches ließe sich auch von der Klangsteigerung sagen, indem jeder der Abschnitte zwar mit einer Klangverdünnung anhebt, diese aber keineswegs zur vollen Deutlichkeit auswächst. Rein konstruktiv ist hier auch die Steigerungsanlage: Teil C, die zweite Durchführung (T. 33/Schluß), enthält ein für die Bachsche Vokalfuge immerhin nicht zu häufiges kontrapunktisches Kunststück: über dem Baß, welcher das Thema in Augmentation vorträgt, baut sich eine Engführung zwischen dem durch Simultaneinsatz zu einer Einheit verschmolzenen Stimmenpaar S II und Alt einerseits und dem ersten Sopran anderseits auf.

Eine zahlenmäßig bedeutende Kategorie von *Doppelfugen* trägt in sich die Tendenz zur dreiteiligen Form, im engeren Sinn zur eigentlichen Barform, jene nämlich, die sich durch sukzessive Exposition der Themen kennzeichnet. Das Schema, das sich zum Beispiel im Anfangschor der Motette No. 6 ergibt, mag diesen Formtypus veranschaulichen:

A	Exposition Th. I	Takt 1/10
	Zw.	bis „ 17
	1. D.	„ „ 23
B	Exposition Th. II	bis Takt 32
	Zw.	„ „ 35
	1. und 2. D.	„ „ 45
C	Vereinigung Th. I und II	bis Takt 49
	Th. II (3. D.)	„ „ 52
	Th. I (2. D.)	„ „ 58

ziert, während gleich darauf, wo die Klanggruppe abschließt, die Kadenz im Instrumentalen auf der gleichen Stufe wiederholt wird.

Die Höhepunktswirkung von C geht unmittelbar aus dem rein Fugentechnischen hervor. Wie aus der Anordnung der thematischen Gruppierung erhellt, ließe sich, wenigstens in A und C, eine dreifache Unterteilung annehmen.[23])

Hierher gehört auch eine besondere Gattung von ausgesprochenen Fugen, welche sich mit einem *Cantus firmus* verbinden. Während die gregorianische Choralmelodie, welche im Chor No. 19 der H-moll-Messe von Takt 73 zunächst kanonisch in Baß und Alt, dann augmentiert im Tenor erscheint, sich formal noch völlig der Fuge unterordnet, indem sie als konstruktive Krönung des dritten, gedehntesten Teils der Doppelfuge zu werten ist,[24]) wird der C. f. in der Fuge «Es ist nichts Gesundes» (Kant. No. 25) zum formal übergreifenden Prinzip, ohne daß die Fugenbasis deswegen aufgegeben wird. Es stellt dieser Chor eine eigenartige Verbindung zweier formaler Grundgedanken dar, des auf der Reihung beruhenden Cantus firmus und der in der Zentralisation der Thematik fußenden Fuge. Der C. f., der Choral «Herzlich tut mich verlangen» ist in die Orchesterbegleitung verlegt. Je zwei Verse des Kirchenliedes folgen sich in längeren Abständen, und zwar bildet der Choral jeweilen den Abschluß und Höhepunkt einer Gruppe der Vokalfuge. Diese nimmt weder die Melodie noch den Text des Chorals auf, sondern verarbeitet zwei wesentlich selbständige Themen. Nicht etwa eine fugierte Choralbearbeitung liegt also hier vor, sondern eine eigenlebendige Fuge in Auseinandersetzung mit einem fremden C. f. Formal ordnet sich die Fuge in einem einzigen, allerdings wichtigen Punkte der Choralidee unter, indem die Wiederholung des zweiten Verspaares (V. 1/2 bis 3/4) in der Fuge die Wiederholung des ersten Teils nachzieht, ein Vorgang, der trotz Verschleierung durch Stimmvertauschung dem Wesen der Fuge im Innersten widerspricht. Das Ganze ergibt folgendes Bild:

---

[23]) Vgl. ferner: «Lobe den Herrn, meine Seele» (Kant. No. 69, 1. Chor, T. 46/129), «Der aber die Herzen» (Motette No. 2).

Von Doppelfugen anderer Ordnung mag die Gliederung des Chors «Dazu ist erschienen» (Kant. No. 40, 1. Chor, T. 29/63) dargestellt sein:

A (T. 29/38) Expos. Th. I
B (bis T. 46) Expos. Th. II (in die 1. Durchf. des Th. I eingeschachtelt)
C (bis T. 63) nach zwei Seiten gesteigert:
1. Konstruktiv: Engführung von Th. I,
2. Bewegungssteigerung.

[24]) Teil A: Exp. Th. I; B: Exp. Th. II; C: Th. I und II, in die zweite Hälfte fällt der C. f.

		Choralverse jeweils am Schluß
A	*a* Exp. Th. I und 1. D.	Verse 1/2
	a' Wiederholung	3/4
B	Exp. Th. II und 3 Durchführungen	
	a (bis T. 50)	
	b (bis T. 54)	
	c (bis T. 58)	5/6
C	Th. I + II vereinigt	7/8

Thematisch liegt, wie in den meisten Doppelfugen, eine konstruktive Steigerung zugrunde, die in der Vereinigung der beiden Themen im Schlußteil gipfelt. Demgegenüber strebt der Choral eher einer Symmetrie zu, die in der Zusammenfassung je zweier Verse, dann in der Wiederholung der beiden ersten Verse, und letztlich in der Möglichkeit einer Zweiteilung des Ganzen selber (1/4 : 5/8) zum Ausdruck kommt. Aber dadurch, daß der Choral stets den Endpunkt einer thematischen Entwicklung krönt, stellt er sich in den Dienst der in der Fuge verankerten dynamischen Formidee.[25])

Wenn wir in den bisherigen Beispielen gelegentlich ein starkes Hereinspielen statischen Formstrebens konstatieren mußten, so blieb doch dem dynamischen Element stets letzten Endes das Übergewicht. Es bedürfen nun noch jene Fugen einer näheren Betrachtung, in denen die *Tendenz zur Ausgeglichenheit* offener hervorbricht. Reine Symmetrien wird man nie suchen dürfen, aber deutliche Ansätze dazu finden sich in Bachs Vokalfugen nicht einmal so selten. Als dreiteilige Form, die sich im Wesen dem Da-capo-Typus nähert, könnte man die Fuge «Wer Dank opfert, der preiset mich» (Kant. No. 17) bezeichnen. Teil A (T. 28/71) und C (T. 81/125) unterscheiden sich kaum wesentlich, in ihrer zweiten Hälfte (T. 57/71, bezw. 111/125) sind sie sogar identisch, wenn man von der Transposition in die Quart und der Stimmvertauschung absieht. Der Mittelteil B, der fugentechnisch aus zwei durch Instrumentalritornelle isolierte Scheineinsätze des Themas besteht, somit gewissermaßen den Neuansatz in Teil C vorbereitet, stellt mit seiner durchgängigen Zweistimmigkeit einen klanglichen Kontrastteil dar.

---

[25]) Stärker zurückgedrängt ist das spezifisch Fugenmäßige im Eingangschor der Kant. No. 48 «Ich elender Mensch», wo sich die Fuge ebenfalls mit einem instr. C. f. auseinanderzusetzen hat.

A		B		A^1	
a	*b*	*a*	*a'*	*a*	*b* (= A b)
Exp.	Fortsp.	Scheineinsätze			

Die Statik äußert sich demnach nicht nur im symmetrischen Gesamtaufbau, sondern auch in der Zweiteilung der einzelnen Glieder.[26])

Vielleicht fällt auch von hier aus ein Licht auf die Form des zweiten Kyrie der H-moll-Messe, die sonst keiner klaren Umrißidee Ausdruck gibt. Die Unmittelbarkeit reinmusikalischer Gestaltung ist ja hier wohl der Zentralgedanke.[27]) Was in dieser Fuge auffällt, ist die auf lange Strecken erfolgende Beschränkung auf die drei Oberstimmen (T. 14/24). Die Dreistimmigkeit eines normal vierstimmigen Satzes ist im polyphonen Stil an sich nichts Sonderbares. In den vierstimmigen Fugen Bachs — namentlich in denen für Klavier — werden wir selten Vollstimmigkeit herrschend finden; gerade in dem beständigen unmerklichen Wegfall und Hinzutreten von Stimmen liegt eine der Ursachen der erstaunlichen Beweglichkeit und Lebendigkeit der Kunst Bachs. Um so seltsamer muß hier aber dieses absichtliche Vermeiden jedes Stimmwechsels erscheinen, wodurch ein Fugenabschnitt geschaffen wird, der sich infolge seiner hellen Klangfarbe vom übrigen abhebt.[28]) Die Idee der Gruppenbildung durch Kontrast liegt hier nicht fern. Für die ganze Fuge ergibt sich die Möglichkeit einer zweiteiligen Anlage, wobei der erste Teil dreiteilig ist, der zweite durch die Engführung konstruktiv eine gewisse Übersteigerung bedeutet:

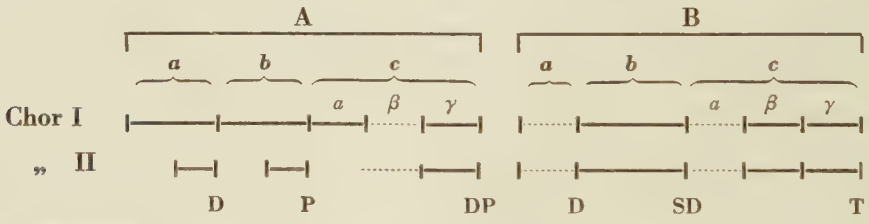
A (bis T. 35)			B
a	*b*	*c*	Neuansatz; Engführung
Exposition	Klangverdünnung	Vollstimmig	

[26]) Vgl. das sehr ähnliche «Uns ist ein Kind geboren» (Kant. No. 142), wo die beiden ebenfalls isolierten dünnstimmigen Einsätze des Mittelteils selbst unter sich klanglich kontrastieren: die dunkleren Stimmen stehen sich den helleren gegenüber.

[27]) Siehe S. 109 ff.

[28]) Händel scheint öfter vom Prinzip der Stimmigkeit abzuweichen. Man vergleiche etwa die Fuge aus «Susanna»: «With thy own ardors bless the youth», die lange zwei- und dreistimmige Strecken aufweist. Damit hängt zusammen, daß Händels Polyphonie überhaupt stärker akkordisch bestimmt ist als diejenige Bachs; denn, wo die vertikale Kohäsionskraft an Bedeutung gewinnt, wird auch erst die Klangkontrastierung möglich. Diese «akkordische Polyphonie», das heißt also eine Satzstruktur, in der das melodische Fortschreiten der Einzelstimmen mit dem harmonischen Fortschreiten zusammenfällt (während bei Bach nur einzelne Punkte der

In wundervoller Weise verbinden sich dynamisches und statisches Formstreben zu einer höheren Einheit in der Doppelfuge «Nun ist das Heil und die Kraft» (Kant. No. 50). Durch eine mehr akkordische, weit ausgreifende Zusammenfassung in der Mitte des Stückes, die dann in ähnlicher Form das Ganze abschließt, zerfällt die Fuge in zwei völlig gleich lange Hälften, die beide dreiteilig sind. Teil A, der in Takt 68 seinen vollen Abschluß findet, weist drei klare Klangsteigerungen auf, die auf dem Hinzutreten des zweiten, homophon gesetzten Chors zum fugierenden ersten Chor beruhen. Der letzte Teil (T. 50/68) von A ließe sich strukturell noch in drei Unterabteilungen scheiden, deren erste vom Chor I allein gebildet wird, während die zweite und dritte beide Chöre beansprucht, zunächst getrennt antiphonisch, dann von Takt 61 an enger verbunden. Gerade diese letztere steigernde Entwicklung aus der Antiphonie zur Klangeinheit wird gleich darauf für den Teil B bedeutsam. Dieser beginnt mit einer Aufspaltung des Themas zwischen Chor I und II (Teil B *a*: T. 69/76). Darauf folgt der konstruktive Höhepunkt der Fuge: beide Chöre exponieren nun das Thema zugleich in der ursprünglichen Gestalt und in seiner Umkehrung. Von Takt 118 an lockert sich die Choreinheit wieder zur Wechselchörigkeit auf, in Analogie zum Schlußteil A. Graphisch zusammengefaßt ergibt sich folgendes Bild:[29])



Entwicklungslinien harmonisch abgestützt erscheinen), hat, aufs Ganze gesehen, besonders in England und Italien die Chortechnik beherrscht. Beide Länder sind für die Entwicklung Händels wichtig geworden. Während man versucht ist, diese Satzweise in England einer gewissen melodischen Sprödigkeit zuzuschreiben (die allerdings durchaus nicht negativ, sondern als adäquater Ausdruck des nationalen Charakters aufzufassen wäre), die es im kontrapunktlichen Gewebe nicht zu weiten Linien kommen läßt, so liegt der Grund, weshalb in Italien die akkordisch eingebaute Polyphonie in den Vordergrund tritt, in einer völlig andern Richtung: in der südlichen Liebe zum Wohlklang. (Für England vergleiche man diesbezüglich Purcell's kontrapunktische Chortechnik; siehe F. de Quervain, Der Chorstil Henry Purcell's, Bern 1935.)

[29]) Die Antiphonie ist durch eine Folge von Punkten versinnbildlicht (.....).

Es besteht kein Zweifel, daß die vom Standpunkt der Meßbarkeit, der Umrißproportionalität aus gegebene Identität der beiden Teile A und B Ausdruck einer statischen Ausgeglichenheit ist. Das wird namentlich durch die Tendenz bestätigt, die Schlußbildungen beider Hälften ähnlich zu gestalten, so daß der Gedanke einer Wiederholung nicht fern liegt. Symmetrisches Empfinden spielt namentlich auch im harmonischen Aufbau mit: Zunächst wird aus der Tonika D-dur über die Oberquinten A-dur, E-dur, h-moll (Parallele) bis zur Dominante der Parallele, fis-moll, geschichtet, in welcher A schließt. Der zweite Teil hingegen neigt sich zeitweise stark gegen die Unterquinttonart, die Subdominante, und schafft damit einen tonartlichen Ausgleich.

Diesem statischen Gleichgewichtsstreben treten nun Elemente gegenüber, die im Zielhaften wurzeln. Einmal läßt sich vor allem im Verhältnis der beiden Chöre eine steigernde Entwicklung beobachten. Im ersten Teil herrscht Chor I unbedingt vor, während Chor II auf kürzere Strecken beschränkt bleibt und sich zudem strukturell vom ersten völlig differenziert. Während dieser letztere als eigentlicher Träger der Fuge die Stimmenselbständigkeit wahrt, stellt Chor II eine Folge von homophonen Blöcken dar, deren Melodie auf die Oberstimme beschränkt bleibt. Dieser Kontrast zwischen Chor I und II wird in A *c* durch die antiphonische Aufspaltung gemildert; zur völligen Gleichberechtigung gelangt der zweite Chor erst in B. Dieses neue Verhältnis wird gleich zu Anfang dadurch betont, daß beide Chöre sich abwechslungsweise in das Thema teilen, völlig offenkundig aber wird die Einheit der zwei Klanggruppen in der darauffolgenden Fugierung, in welcher Chor II nun ein absolut gleichberechtigtes Glied des Ganzen darstellt. Dies äußert sich dann auch in der Art und Weise, wie Bach den Schlußteil B *c* gegenüber A *c* verändert. Während sich im letzteren der zweite Chor noch der herrschenden Melodielinie des Soprans von Chor I unterordnen mußte, fällt diese in B *c* weg, das heißt also: auch in der antiphonisch gesetzten Stelle sind nun beide Chöre gleich bedeutend.[30])

Neben dieser Entwicklungsidee, die ihre Möglichkeiten aus der doppelchörigen Struktur schöpft, läuft die Steigerungsanlage der konstruktiven Elemente, deren Gipfelung, wie betont, im Mittelteil von B zu finden ist; auch hier also liegt das Hauptgewicht auf der zweiten Fugenhälfte. Gleichwie in den beiden Hauptteilen Steigerungselemente und Gleichgewichtstendenzen sich die Waage zu halten scheinen, ebenso

---

[30]) Vgl. S. 146 f.

verhält es sich innerhalb dieser Abschnitte. In A wird wohl der Hauptakzent auf den Schlußteil zu liegen kommen, dafür spricht schon die Tatsache, daß der sonst in A mehr passive Chor II hier am einschneidendsten in das Geschehen eingreift. In B dagegen erhält der Mittelteil das unbestreitbare innere und äußere Übergewicht, außerdem besteht zwischen den im übrigen ungleichen Außenteilen eine gewisse Verwandtschaft, indem beide die Wechselchörigkeit ausprägen. Läßt sich hier im weitesten Sinne von einer Bogenform sprechen, so wäre der Grundgedanke der ersten Hälfte im Bartypus oder, allgemein gesagt, in einer dynamischen Form zu suchen. Jede der beiden Hälften trägt demnach eine der Tendenzen in sich, die in der Großform zu einer Einheit ausgeglichen sind.

B. Die Fuge als Funktion einer Gesamtform

Nur in relativ kleiner Anzahl ruhen die Vokalfugen Bachs in sich selbst, bilden geschlossene Chöre. Alle übrigen aber erscheinen als Teile eines übergreifenden größeren Chorganzen. Jene ersteren stellen meist ins Riesenhafte gewachsene Stücke dar, die fast stets eine Kantate eröffnen, gewissermaßen mächtige Eingangstore bilden — stets ist ihr Sinn eminent architektonisch. Auch sie sind darum letzten Endes nicht nur auf sich selbst gestellt, eine innere Beziehung zur Ganzheit des Werkes, dessen Vor- oder Nachspiel sie darstellen, wird immer da sein. Aber im engeren Sinne bilden sie doch eine Einheit, die sich nach außen durch klarste Umrisse abgrenzt. Anders verhält es sich mit den in einem Chorganzen aufgefangenen Fugen. Wohl tragen sie, wie im vorigen Abschnitt dargelegt wurde, meist eine völlig selbständige Formidee in sich, aber diese Idee wird eben stets in einem übergreifenden Formstreben eingeschlossen bleiben.

Es ginge nun weit über den Rahmen der vorliegenden Untersuchung hinaus, alle Formen der Chöre, welche Fugen einbegreifen, einer umfassenden Analyse zu unterziehen. Es wird sich hier hauptsächlich um eine mehr summarische Betrachtung der wichtigsten Typen handeln, wobei die einfacheren Fälle den oft außerordentlich komplizierten der Übersicht halber vorgezogen werden sollen. Wichtiger als das bloße Aufreißen des Formplanes muß es bleiben, die Funktion der Fuge innerhalb desselben zu erkennen, das mögliche Wechselverhältnis zwischen der großen und kleinen Form und dann namentlich auch die Beziehung zum Text aufzuzeigen. Dem unmit-

telbaren musikalischen Herausquellen der Fuge aus dem Vorangehenden ist die zweite Hälfte dieses Abschnittes gewidmet. Die Aufhellung dieses Problems der innern Formung rechtfertigt ein längeres Verweilen bei Einzelheiten.

a) Der äußere Aufriß der Gesamtformen

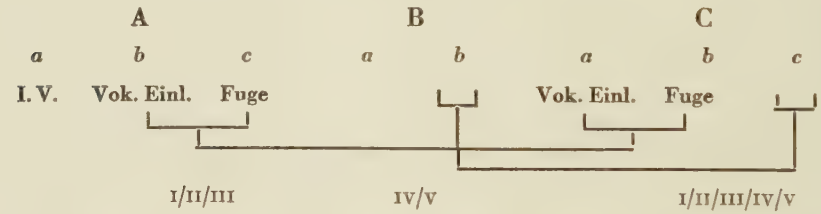
Es ist eine eigenartige Tatsache, welche die krisenhafte Stellung der Bachschen Vokalfuge hell beleuchtet, daß die meisten Gesamtformen, welche Fugen als Teile enthalten, in ausgesprochenem Maße vom *statischen Grundgefühl* aus bestimmt werden. In historischem Sinne eigenartig ist dies allerdings nicht, lebt doch Bach in einer Zeit, welche die ausgeglichenste Form, die es vor der Klassik überhaupt gab, die Da-capo-Arie, zu einem alles beherrschenden Typus werden ließ, den Bach selbst in allen möglichen Schattierungen pflegte. Seltsam ist hauptsächlich das, daß eine solche Form wie die Fuge, deren Wesen allen äußeren Proportionsprinzipien entgegengesetzt ist, in eine vom ausgesprochensten *statischen Typus* ausgehende *Großform* sich *einordnen* läßt. Rationales und irrationales Formgefühl stehen sich in einer Weise hier gegenüber, die wie kaum eine andere Erscheinung die *Zeitenwende* zum Bewußtsein bringt, an der Bach steht.

Dabei erweist sich auch hier seine ungeheure Schöpferkraft als ein Wille zu immer neuer Auseinandersetzung zwischen den Urelementen. Formen im Sinne von umrißgegebenen, festbestimmten Gefäßen, in die er nur die musikalische Substanz zu verströmen hätte, finden sich fast nie bei ihm. Jeder von außen her gesetzte Umriß ist ihm nur Anlaß, Anreiz zu seiner Überwindung oder Verschleierung. Sein *Grundgefühl* bleibt auch *trotz* des *äußerlich statischen Formplanes* immer *irrational*, vom Urmusikalischen aus gelenkt.

Reine *Da-capo-Formen* werden wir deshalb nur vereinzelt finden. Ein Beispiel dafür bietet der Chor «Der Herr hat Gut's an uns getan» (Kant. No. 119). Die Fuge (T. 28/47) bildet hier mit dem völlig identischen instrumentalen Vor- und Nachspiel (T. 12/28, bezw. 47/63) den somit in sich selbst da-capo-förmigen Außenteil, der am Schluß genau wiederholt wird. Von ihm hebt sich der Mittelteil (T. 63/68) mit seiner homophonen Satzstruktur kontrastierend ab, wobei freilich der Kontrast von der Instrumentalbegleitung, die im ganzen Stück durchgängig das gleiche motivische Material verwendet, nicht mitgemacht wird. Bemerkenswert ist vor allem, wie sich die Großform innerhalb

der Fuge selber wiederzuspiegeln scheint, die konstruktiv aus zwei gewichtigen Außenteilen und einem thematisch «konzentrierten» Mittelteil besteht.[31])

Eigenartig verarbeitet ist die Da-capo-Idee im Eingangschor der Kantate No. 45. Auch hier nimmt die Fuge («Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist und was der Herr von dir fordert») mit einer vokalen Einleitung den ersten Teil ein. Der mittlere Abschnitt (T. 107/158) bringt textlich die Auslösung: «Nämlich: Gottes Wort halten und Liebe üben und demütig sein vor deinem Gott». Höchst seltsam aber ist nun, auf welche Weise Bach hier jeden Kontrast mit dem Anfang zu vermeiden sucht. Wohl vereinfacht sich der Satz, zum Teil sogar zur vollen Homophonie, aber stets lockert er sich wieder auf, und was das wichtigste ist: er löst sich melodisch in das Thema der Fuge hinaus, das völlig unzweideutig, doch mit dem veränderten Text in den Takten 116 bis 126 erscheint, um in der zweiten Hälfte dieses Mittelteils wieder stärker, doch nie ganz, zurückzutreten. Der letzte Teil aber nimmt nicht nur den Anfang wieder auf, wobei die Fuge sich diesmal zur Engführung konzentriert, sondern auch den Schlußteil von B, und zwar in genauer Wiederholung um eine Quint erhöht und mit vertauschten Stimmen. Zur besseren Übersicht möge die folgende schematische Darstellung dienen.[32])



Die Auseinandersetzung des musikalischen Formwillens, der sich im Da-capo äußert, mit der Forderung nach sinngemäßer textlicher Einheit kommt hier besonders deutlich zum Ausdruck. Vom letzteren Gesichtspunkt aus kann man bei C von einer Steigerung im Sinne einer Zusammenfassung sprechen. Parallel damit könnte die allerdings nicht sehr ausgeprägte, konstruktive thematische Verdichtung in C *b* als weiteres Element der dynamischen Komponente betrachtet werden. Dem steht jedoch nicht nur die deutliche Zweiteilung in B und C, son-

---

[31]) A: Expos. (T. 28/34); B: 1. Durchf. (T. 34/37); C: 2. Durchf. (T. 37/44). Vgl. S. 74 f.

[32]) Die römischen Ziffern bedeuten die Sprachsätze.

dern die ganz ausgesprochene Wiederholung ihrer Schlußteile als Ausdruck eines Strebens zur Symmetrie gegenüber.

Völlig anders wiederum prägt sich der Da-capo-Typus im Chor «Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird» (Kant. No. 108) aus. Die Gruppen sind textlich so geordnet:

A	I	Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird,
	II	der wird euch in alle Wahrheit leiten.
B	I	Denn er wird nicht von ihm selber reden,
	II/III	sondern was er hören wird, das wird er reden.
C	(A^1) I	Und was zukünftig ist,
	II	wird er verkündigen.

Gegenüber dem letzten Beispiel stellt C keine textliche Zusammenfassung von A und B dar, sondern verarbeitet ein neues Sprachsatzpaar. Das Da-capo-Prinzip liegt hier rein im Musikalischen begründet, indem das Fugenthema von C unmittelbar aus demjenigen von A hervorgeht. Was B betrifft, so unterscheidet sich dieser fugierte Teil strukturell überhaupt nicht vom übrigen; ebensowenig läßt sich von einem melodischen Kontrast sprechen. Wir haben im ganzen eine Reihung von drei Fugen vor uns, deren erster und dritter das gleiche Thema zugrunde liegt. Dieser statische Grundplan wird aber deutlich von einer Steigerungsanlage durchkreuzt, welche den dritten Teil zum Ziel- und Höhepunkt des ganzen Chors gestaltet. Und zwar äußert sich dies nicht nur in der äußern Dehnung von C, dessen Länge beinahe derjenigen von A und B zusammen gleichkommt, nicht nur in der Steigerung, die hier die melodischen Höhenentwicklungen erfahren, sondern nicht zuletzt in der Wandlung des Charakters, die sich im Thema vollzieht. Dieses stellt nicht einfach eine Kopie des Themas von A dar, sondern sein Ausdruck wird durch vermehrte melismatische Figuren — Jubilationssymbole — gegen eine Ekstatisierung gehoben, die zwar in A schon vorbereitet, in B dann schon stärker zum Durchbruch gelangt war. Aber erst hier enthüllt sich ihr eigentlicher Sinn: In Bachs Auslegung des Textes liegt alles Gewicht auf dem Blick ins Zukünftige, und hier eröffnen sich seinem seherischen Geist die Jubelmelodien himmlischer Scharen.

Wenn in den bisherigen Beispielen der Akzent stets mehr oder weniger ausgeprägt auf den Außenteilen lag, so sollen uns nun jene Chöre beschäftigen, deren Anlageplan von der *Gruppierung um* einen überragenden *Zentralteil* bestimmt ist. Diesen Mittelpunkt bildet immer

eine Fuge; wenn zudem der erste Teil eine weitere Fugierung enthält, so tritt diese stets an Gewicht weit hinter die zentrale zurück, indem ihr mehr der Charakter der Vorbereitung zufällt.[33]) Diese ausgesprochene *Bogenform* verbindet sich in allen Beispielen dieser Kategorie mit der Tendenz zum Da-capo-Typus; das heißt die Außenteile stehen zwar an Bedeutung — meist nicht an Ausmaß — dem Zentralteil nach, sind aber untereinander im Charakter, in der Melodik oder Struktur nahe verwandt. Dabei bedient sich Bach durchgängig einer eigenartigen Technik, die man infolge ihrer Verschleierung als Konstruktionsgeheimnis erklären könnte. Der dritte Teil stellt nämlich rein instrumental nichts anderes als die meist völlig identische — hie und da leicht überschlagene — Wiederaufnahme des Instrumentalvorspiels dar, das nun die Begleitung für den Chor abgibt, der sich stärker oder schwächer an den vokalen Teil A anlehnen kann, da ja dieser selbst mit dem Vorspiel nur allgemeinere Verwandtschaftszüge aufweist. Im Schlußteil dieses Gesamtformtypus geht also gleichsam eine instrumentale und vokale Konzentration des Teils A vor sich, die Vereinigung eines reinen mit einem verschleierten Da-capo.

Als Beispiel für diesen Typus mag der auch noch andere Gesichtspunkte eröffnende Eingangschor der Kantate No. 190 nähere Beleuchtung finden. Die zentrale Stellung der Fuge «Alles, was Odem hat, lobe den Herrn» (T. 87/120) wird hier durch ein außerordentliches Mittel zu großer Plastik gehoben, indem sie Bach zwischen die beiden ersten Verse des Ambrosianischen Lobgesangs

«Herr Gott, dich loben wir,
Herr Gott, wir danken dir».

deren Choralmelodie der Chor in langgehaltenen Noten unisono bringt, einrahmt. Vom ersten Teil des ganzen Stückes genügt hier soviel, daß er sich in ein längeres Instrumentalvorspiel und in eine stark in Gruppen zerfallende, im großen zweiteilig angelegte vokale Partie scheidet. deren Struktur wesentlich homophon bestimmt ist.[34]) Der Schlußteil C, der nach dem zweiten Unisono anzusetzen ist, stellt instrumental die fast notengetreue Wiederholung des Vorspiels dar, mit der Einschränkung, daß in den zwei ersten Takten (T. 132/133) an Stelle des Orchesters der Chorsopran tritt und im weiteren die Takte 5 bis 8 in

[33]) Vgl. die Eingangschöre der Kantaten No. 102 und 187.

[34]) Die beiden Abschnitte entfallen auf die Takte 25/61 und 63/76. Eine formale Analyse von A würde zu weit führen.

der Reprise ausgelassen sind. Der Chor in C, der sich melodisch und strukturell dem Teil A stark annähert, aber in seinem Grundplan von ihm abweicht, verarbeitet nun nicht etwa den Text des Anfangsteils oder einen neuen Sprachsatz, sondern denjenigen der Fuge. Formal liegt ihm die Idee einer dreiteiligen Anlage zugrunde, mit deutlichem Auslösungscharakter im Schlußteil.[35])

Dieser Aufbau des ganzen Chors, dem ein eminent architektonischer Gedanke zugrunde liegt, spiegelt sich auch in der Fuge selber wieder. Es wurde schon früher auf die symmetrische Anordnung der beiden expositionsmäßigen und einsatztechnisch spiegelbildlichen Themenaufstellungen, wie auf die fugierte Fortspinnung in der Mitte hingewiesen.[36]) Diese Technik der «Fuge in der Fuge», der wir nicht allzuoft begegnet sind, hängt hier wohl direkt mit dem Gedanken der Gesamtform zusammen, deren Zentralkern ebenfalls die Fuge bildet. Das folgende Bild mag zusammenfassend noch einmal den Überblick über das Ganze vermitteln:[37])

---

[35]) Die Anordnung ist die folgende:

a (T. 132/134) Reprise des Hauptthemas des Chors (mit Text der Fuge!).

b (T. 136/141): eine rezitativische, vollhomophon gesetzte Melodie in drei Ansätzen sequenzartig gesteigert.

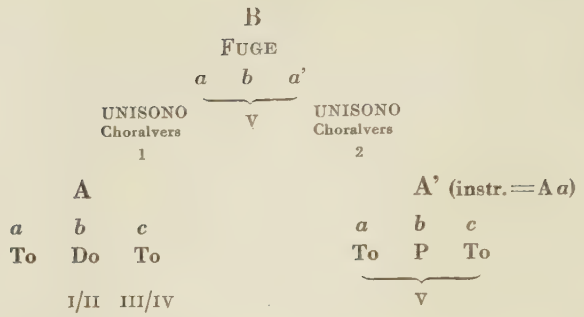
c (141/Schluß): Krönung von *a* und *b* in Ausmaß (selbst dreiteilig) und Bewegungsintensität (Durchbruch der Sechzehntelmelismen).

Dabei ist interessant, daß diese vokale dreiteilige Form sich nicht mit der im instrumentalen Vorspiel latenten Dreiteiligkeit deckt. Setzt man bis T. 8 den ersten Abschnitt an, der aus dem HTh gebildet wird, so folgt eine Fortspinnungspartie, die T. 18 in eine deutliche Wiederaufnahme des Themas ausmündet (auch hier also Da-capo-Prinzip!). In Teil C aber fällt der Beginn des vokalen Schlußteils (*c*) noch in die Fortspinnungspartie des wiederholten Instrumentalvorspiels hinein. Damit ist der trotz der instrumentalen Wiederholung als selbständiges Neue aufzufassende Charakter des letzten vokalen Abschnittes in helles Licht gerückt. Melodisch bringt C allerdings nichts, was nicht schon in A enthalten ist.

[36]) Vgl. oben S. 179, ferner S. 94 f.

[37]) Weitere Chöre dieses Typus sind die Eingangschöre der Kantaten No. 6, 65, 79, 102, 187, 196. Überall findet sich hier das rein instrumentale Da-capo, zum Teil greift es noch in den vokalen Mittelteil ein (Kant. No. 65), hie und da kommen größere Auslassungen vor (Kant. No. 79). Diese beiden letzteren Kantaten weisen formal übrigens eine ganz außerordentliche Verwandtschaft auf: in beiden ist A statisch bestimmt (*a b a' b'*), C dagegen deutlich dem Bartypus angenähert (*a b c*). In der Verteilung der Sprachsätze besteht ein kleiner Unterschied:

	A	B (Fuge)	C (A')
Kant. 65:	I/II	I/II/III	I/II/III
„ 79:	I/II	III	I/II/III



In etwas anderer Gestalt gelangt die *Rahmenform* im Chor No. 11 der H-moll-Messe («Cum sancto spiritu») zum Ausdruck. Die Fuge (B) ist in zwei Hälften auseinander gespalten, deren jede von polyphon entspannteren Gruppen (A, A^1, A^2) umrahmt ist:

A B A^1 B^1 A^2

Das Schwergewicht liegt hier, im Gegensatz zum vorigen Beispiel, nicht in der mittleren Gruppe A^1, sondern in der sie umgebenden Fuge. Die homophoneren Abschnitte sind deutlich als Barformen aufgefaßt, untereinander aber melodisch und in der Gewichtigkeit ungleich. Während bei den zwei Außenteilen A und A^2 die Entscheidung zugunsten des Schlußteils — namentlich auf Grund der mächtigen, in einer fünffachen Sequenz sich aufschichtenden linearen Steigerung (T. 117/121) — fast nur gefühlsmäßig getroffen werden kann, tritt A^1 an Bedeutung etwas zurück. Diese konzentriert sich fast ausschließlich auf die harmonische Ausweitung, die hier mit der Berührung der

---

Abseits steht der auf dem gleichen Prinzip beruhende Eingangschor zur Kant No. 47. Die große Fuge (T. 45/185) stellt eine formale Einheit dar: drei stark betonte große Gruppen (T. 45/89; 92/152; 155/185), von denen die zweite und dritte durch ihre vorgelagerten homophonen Chorstellen als Barformen angesprochen werden können, schaffen eine Dreiteiligkeit, die allerdings keine deutliche Formidee verkörpert. Daß die Fuge auf der Dominante schließt, deutet darauf hin, daß sie nur als Teil eines übergreifenden Zusammenhanges erfaßt sein will. Die nachfolgende große, auf dem Fugentext beruhende, im Gesamtcharakter einer gelockerten Homophonie sich nähernde Chorpartie ruht auf der instrumentalen Wiederholung des Vorspiels und ist großenteils auch vokal mit ihm identisch. Die Reprise fällt noch in den vorletzten Takt des Fugenabschnittes. Faßt man das Vorspiel als A, so ist instrumental eine noch vollkommenere Symmetrie als in den letztbesprochenen Chören erreicht. Demgegenüber aber tritt eine um so auffälligere Asymmetrie im Vokalen, die sich durch das Fehlen eines C analogen Chorteils A kennzeichnet.

Wechseldominante der Parallele (T. 73; Cis-dur) ihren Höhepunkt erreicht. Damit ist die zentrale Stellung dieses Abschnittes tonartlich erhärtet; denn nach dieser fünffachen Quintschichtung von der Tonika aus strebt die harmonische Entwicklung wieder ihrem Ausgangspunkt zu.[38])

Eine der ganz wenigen Gesamtformen, deren äußere Dreiteiligkeit sich einer unmittelbaren Deutung stärker entzieht, ist das erste Kyrie der H-moll-Messe. Schon die Einreihung unter den Begriff Gesamtform mag problematisch erscheinen; denn außer den fünf vokalen, homophonen Einleitungstakten enthält die Fuge keine wesensfremde Teile. Aber die Mächtigkeit und das innere Gewicht dieses Anfangs, dieser Felsblock, aus welchem die Fuge gleich einer Quelle entspringt, läßt doch anderseits den Gedanken einer völligen Beziehungslosigkeit zwischen beiden als zum mindesten unwahrscheinlich erscheinen; zudem spricht ja auch die textliche Einheit gegen eine solche Annahme. Die Fuge selbst kennzeichnen seltsam stark hervortretende Symmetrietendenzen. Die beiden vokalen, durch ein instrumentales Zwischenspiel scharf getrennten, ziemlich gleich langen Gruppen weisen schon in ihrer ersten Hälfte kaum bemerkenswerte Abweichungen voneinander auf, und vollends läßt die Betrachtung beider Schlußhälften keinen Zweifel über die starke statische Idee übrig, die hier herrscht. Die letzten 23 Takte des Chors stellen einfach eine genaue Wiederholung des entsprechenden Teils der ersten Fugengruppe dar.[39]) Verschleiert wird dieser Vorgang lediglich dadurch, daß der Anfang der wiederholten Abschnitte nicht klar hervorspringt, ferner durch die übliche Transposition und Stimmvertauschung. Welches ist der Sinn dieser in ihren großen Umrissen so klar wie nur möglich sich gebenden Gesamtform? Unter den möglichen Deutungen kann der Gedanke an einen Gegenbar[40]) A B B nicht völlig von der Hand gewiesen werden.

Lange nicht so zahlreich wie die dreiteiligen sind die *zweiteiligen Gesamtformen*. Am klarsten tritt das Streben nach Symmetrie im

---

[38]) Als Rahmenform mag auch wohl die zweite Hälfte des Gloria im gleichen Werk («Et in terra pax») aufgefaßt werden. Beide Chöre, dieser und der eben besprochene, No. 11, haben als Gemeinsames, daß der zweite Fugeneinsatz (hier T. 143 ff.) in den vorhergehenden Rahmen einhakt. Der Unterschied liegt im Gloria wesentlich in der letzten Gruppe, die wieder stärker der Fuge zustrebt, aber die thematischen Stimmen bezeichnenderweise in die Mittelstimmen verbannt.

[39]) T. 103, letztes Viertel bis Schluß gleich T. 49, letztes Viertel bis T. 72.

[40]) Vgl. S. 170.

Eingangschor der Kantate No. 67 zutage, wo sich zwei einander voll entsprechende, gleich lange Vokalteile gegenüberstehen, die in sich selbst eine Bogenform ausprägen:

A				A^1			
a	a^1	*b*	*c* c^1	*a*	a^1	*b*	*c* c^1

Um die eigentliche Fugierung *b* gruppieren sich je zwei homophone Abschnitte, die in A und A^1 kaum wesentliche Unterschiede zeigen. Die Symmetrie geht bis zu genauer Wiederholung längerer Stellen.[41]) Dieses starke Hervorheben von Gleichgewichtsmomenten erfährt noch dadurch eine besondere Betonung, daß keine irgendwie deutliche Steigerungsidee dem Ganzen zugrunde gelegt werden kann.

Auch die Reihung von zwei Fugen, wie sie im ersten Chor der Kant. No. 195 auftritt, kann man auf Symmetrietendenzen zurückführen.

In allen übrigen zweiteiligen Chören aber folgt die Fuge auf einen im ganzen genommen polyphon entspannten Vokalteil. Dadurch wirkt sie auslösend, steigernd, so daß die Zweiteiligkeit zielhaft wird.[42])

Für das Verständnis der innern Funktion, die Bach der Fuge zuteilt, wird hier namentlich die Untersuchung der textlichen Behandlung wichtig. Hier liegt auch der unmittelbare Schlüssel zur Form. Anhand einer Gegenüberstellung der Sprachsätze, welche zweien Chören aus Kant. No. 131 und 145 zugrunde liegen, mag abschließend das *Verhältnis von Text und Form* bei Bach näher ins Auge gefaßt werden. Die beiden Texte lauten:

Erster Text (Kant. No. 131)		Zweiter Text (Kant. No. 145)	
A	*a* Israel, hoffe auf den Herrn,	A	*a* So du mit deinem Munde bekennest Jesum, daß er der Herr sei,
	b denn bei dem Herrn ist die Gnade		*b* Und glaubest in deinem Herzen, daß ihn Gott von den Toten auferwecket,
	c und viel Erlösung.	B	So wirst du selig.
B	Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.		

[41]) T. 92/103 gleich T. 41/52.

[42]) Zu den Chören dieser Kategorie sind zu rechnen: «Herr, gehe nicht ins Gericht» (Kant. No. 105), wo die vorbereitende Wirkung der ersten barformartigen Hälfte (T. 1/47) schon rein tontartlich dadurch zum Ausdruck kommt, daß sie nachdrücklich die Dominante festigt (Abschlüsse: D, WD, D). Ferner: «Israel, hoffe auf den Herrn» (Kant. No. 131); «Nach dir, Herr, verlangt mich» (Kant. No. 150).

Rein sprachlich kommt die Zielhaftigkeit des Fugentextes (B) im zweiten Beispiel viel schärfer zum Ausdruck. Erst in ihm finden die beiden gleichgebauten Vordersätze ihre Sinnhaftigkeit, ihre Erfüllung. Trotz des textlichen Parallelismus ist A musikalisch aber dreiteilig aufgefaßt, indem die Vertonung des zweiten Satzes (A *b*) eine Wiederholung erfährt (T. 24/40). Damit ist, entgegen der ausgeprägten sinnhaften Barform, rein musikalisch ein Gegengewicht geschaffen, indem die erste Chorhälfte zu einer sich selbst genügenden Form hinstrebt.[43]) Interessanter ist die Textverarbeitung in Kant. No. 131. Auch hier weist A sprachlich zwei Teile auf, bildet aber, im Gegensatz zum vorigen, eine geschlossene inhaltliche Einheit. Der Sprachsatz der Fuge stellt etwas Neues dar, knüpft aber gedanklich unmittelbar an den Schluß von A an. Es ist nun sehr aufschlußreich, wie Bach diesen gedanklichen Zusammenhang ins Musikalische umsetzt. Auch hier formt er eine Dreiteiligkeit, trotz der textlichen Symmetrie; aber diesmal spaltet er den Text selbst in drei Abschnitte, indem er aus dem Schluß «Und viel Erlösung» den dritten Unterteil von A bildet. Während nun aber die zwei ersten Abschnitte von A (A *a* und A *b*) in einer geradezu auffälligen Weise dreiteilig gebaut sind,[44]) setzt der letzte, A *c*, nur zweimal an. Damit erhält die Fuge, die unmittelbar darauf folgt, ausgeprägten Auslösungscharakter. Die gedankliche Einheit von A *c* und B könnte formal nicht vollendeter ausgedrückt werden. Aber diese Verknüpfung beschränkt sich keineswegs auf die äußeren Zusammenhänge, sie gibt sich auch in einer innern Zielstrebigkeit kund, indem der Schlußteil von A sich melodisch und strukturell gegen die

[43]) Die Echtheit dieser Kantate wird angefochten, so von A. Schering. Vgl. S. 113, Anm. 26.

[44]) Für die beiden ersten Gruppen ergibt sich folgende Gliederung: für A *a* eine potenzierte Dreiteiligkeit, für A *b* eine einfache:

A *a* (T. 1/12)	*a*	1	(T. 1)
		2	(T. 2)
		3	(T. 3)
	β	1	(T. 4/5)
		2	(T. 5/7)
		3	(T. 7/8)
	β'	1	(T. 8)
		2	(T. 8/11)
		3	(T. 11/12)
A *b* (T. 13/21)	*a*		(T. 13/15)
	β		(T. 16/18)
	γ		(T. 18/21)

Unendlichkeitswirkung öffnet,[45]) die in der Fuge zum Durchbruch gelangt. Damit sind wir bei dem eigentlichen Kern dieser Textanalyse angelangt. Nicht weil der Schlußsatz in Kant. No. 145 einfach eine grammatikalische Auslösung darstellt, weitet sich der Satz zu einer Fuge aus, sondern weil der Textsinn selbst zu einem Hinausströmen ins Unendliche drängt. Die Begriffe der Seligkeit, der Erlösung, also Begriffe, die aus der Diesseitigkeit ins Überweltliche führen, sind es, die Bach zu Zielpunkten der formalen Gestaltung erhebt, und hier stehen wir dem innersten Kern der Kunst Bachs überhaupt gegenüber, deren letztes Streben er selbst in dem seinen Werken oft vorangestellten Wort zusammenfaßt: Omnia ad majorem Dei gloriam.

b) Die innere Formung (Fugenvorstadien)

1. Dynamik der thematischen Zielstrebigkeit

Wenn dem Chorteil, welcher der Fuge vorangeht, der Fugentext zugrunde gelegt ist, so wird sich ohne weiteres die Frage stellen, ob hier das alte motettische Prinzip wirksam ist, das für gleichen Text gleiche Melodik fordert. Auch hier gilt, was für die ganze Kunst Bachs Geltung hat: er setzt sich aktiv mit dem historischen Formengut auseinander, aber, indem er es völlig beherrscht, schaltet er frei damit und macht es höheren Zwecken dienstbar. Eine durchgehende Bindung an das Wort, wie sie jenes Prinzip bedingt, stand im Widerspruch zu seinem musikalischen Grundgefühl. Die Einheit des Textes durch melodische Identität zu versinnbildlichen, mußte ihm als unbedingte Forderung widerstreben. Gerade er, der sich am stärksten an den Textinhalt verfallen weiß, will die Musik nicht zum Sklaven des Buchstabens machen. Darum wird auch textliche Identität bei ihm keineswegs immer zu melodischer Gleichheit, wie er anderseits oft verschiedenen Texten den gleichen melodischen Inhalt gibt. Es geschieht dies jedoch niemals aus Willkür. In den meisten Fällen wird die Themenidentität bei verschiedenen Texten zum Symbol der innern Einheit und Allumfassung. Bei der andern Möglichkeit hingegen, der Textidentität bei ungleichen, oder nicht identischen Themen, kommt oft ein reinmusikalisches Prinzip zur Auswirkung, das man mit melo-

[45]) Man beachte die Auflockerung des Satzes und den Schwebecharakter der Melodik.

discher Dynamik bezeichnen kann. Davon soll in diesem Abschnitt die Rede sein.

Es ist sehr wohl zu denken, daß Bach das Thema der Fuge in seiner Ganzheit in einem einleitenden, mehr oder weniger selbständigen, homophonen Chorsatz bringen könnte. Es gibt nun eine ganze Anzahl Vokalfugen, bei denen das Thema zunächst in einen kompakten, vierstimmigen Satz «eingebaut» erscheint, allein bei näherem Zusehen handelt es sich fast immer bereits um die Fuge selber, das heißt diese *homophonisierten Fugenthemen* sind schon in die Exposition hineinbezogen und können deshalb nicht als selbständige außerfugale Chorgebilde angesehen werden. Nur in einigen wenigen Kantatenchören läßt sich eine Erscheinung beobachten, die dieser vorhin geäußerten Regel zuwiderläuft. So ist im Einleitungschor der Kantate No. 148 vor die — übrigens zunächst homophon exponierte — Fuge ein achttaktiger Chorsatz gestellt, der die beiden Themen der Doppelfuge in kompakter Stimmeinkleidung bringt.[46]) Die Konzentriertheit dieser Themenaufstellung, die jede Fortspinnungstendenz unterdrückt, läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß es sich hier um ein Weiterwirken jenes seltsamen Formprinzips handelt, das seine erste und zugleich extremste Ausprägung in der italienischen Devisenkantate fand. Das *Prinzip der Devise*[47]) bestand darin, daß die paar Anfangstakte der Singstimme vorweggenommen und an den Beginn des Stückes, noch vor die Instrumentaleinleitung, gestellt wurden. Bach nimmt diesen zunächst primitiven Gedanken auf und vertieft ihn zum Beispiel dadurch, daß er in der Devise den melodischen und tonsymbolischen Grundgedanken der Arie auffängt.[48]) Übrigens beginnt er nie mit der Devise, sondern läßt ihr ein instrumentales Vorspiel vorausgehen, welches nach dem kurzen Gesangssatz wieder aufgenommen wird. Dieser Fall liegt auch in Kantate No. 148 vor, wo sich zwischen Chor-Devise und Fugenbeginn ein Orchesterritornell schiebt.[49]) Ganz deutlich spielt dieses, aus der einstimmigen Gesangsform herübergeholte Prinzip in der Eingangsfuge der Kantate No. 136 herein, wo die Vorausnahme des Themas nur durch die erste Fugenstimme voll-

---

[46]) Th. I im Sopran; Th. II im Baß vom vierten Takt an.

[47]) Vgl. über diesen Begriff: Riemann, Handbuch der Musikwissenschaft II, 2, S. 410.

[48]) Vgl. die Arie No. 13 aus der Johannes-Passion.

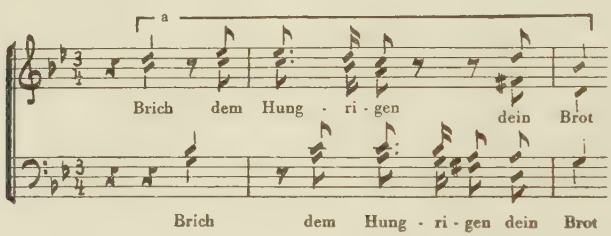
[49]) In Kantate No. 16 werden Thema und Kontrapunkt der nachfolgenden Fughette ebenfalls devisenartig vorausgenommen.

zogen wird. Auch hier folgt ihr ein kleines instrumentales Zwischenspiel.[50])

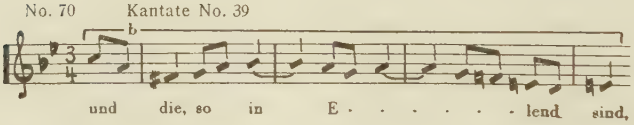
Aber es handelt sich hier, wie gesagt, nur um Sonderfälle. In einer größeren Anzahl von Chorsätzen, welche den Fugen vorangehen, läßt sich zwischen ihren Themen und den Fugenthemen gleichen Textes keine Identität feststellen. Es liegt der Themenformung im wesentlichen ein Prinzip zugrunde, welches man als das der progressiven Melodie-Angleichung, oder mit andern Worten, der *melodischen Zielstrebigkeit*, bezeichnen kann. Die Untersuchung einiger Beispiele soll diesen Begriff klarlegen.

Als erstes mag der einleitende Chorteil des Eingangschores aus der Kantate No. 39 (Takte 23 bis 47) dienen. Vergleicht man das Fugenthema (Beispiel No. 23) mit den vorangehenden Themen gleichen Textes:

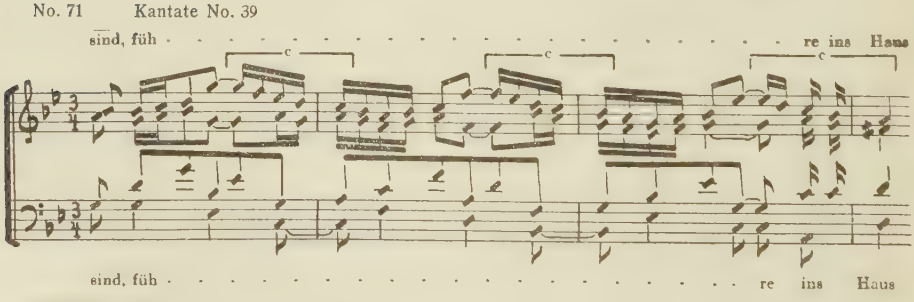
No. 69 Kantate No. 39



No. 70 Kantate No. 39



No. 71 Kantate No. 39



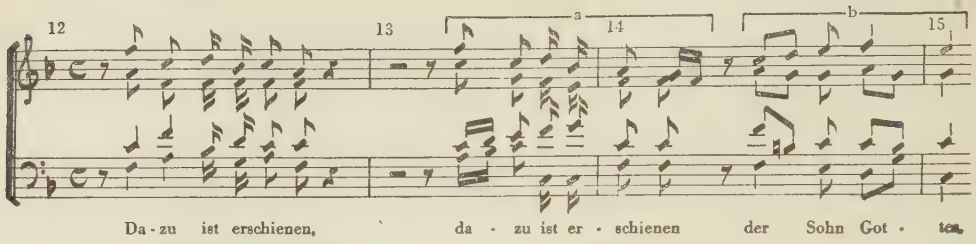
[50]) Einstimmige, zweimalige Vorausnahme des Themas mit homophonen Chorzwischenrufen im Chor «Herr, Herr, höre meine Stimme» der Kantate No. 131 lassen auf ein Hereinspielen des Devisenprinzips schließen, das hier allerdings stark verwischt ist.

so wird man zunächst in *a* und *b* kaum eine Verwandtschaft mit den entsprechenden Motiven des Fugenthemas feststellen können. Erst Motiv *c* ist identisch mit dem Schluß des Fugenthemas. Von den Motiven *a* und *b* ist es wieder das letztere, welches den Charakter des mittleren Thementeils der Fuge ausprägt, diesen im Keim vorbildet, wobei es allerdings durch andere Stimmen verdeckt wird; während *a* kaum über eine bloß rezitativische Übertragung des Wortes ins Musikalische hinausgeht. Innerhalb der drei Motive steigern sich somit die Verfestigungstendenzen aus schwächster Andeutung zu deutlichem Heraussprungen von Thementeilen. Die melodische Dynamik braucht sich gar nicht auf ein und dasselbe Motiv zu beschränken, sondern sie ist die Kraft, die über alle Augenblicksformen der Melodik hinweg zu der endgültigen thematischen Formulierung hindrängt. Es entsteht zuweilen der Eindruck, als ob aus einem Zustand beständigen Wechselns und Wandelns, wo ein Motiv auftaucht und wieder verschwindet, allmählich und immer stärker das Feste sich herauslöste, bis schließlich mit dem Eintreten des Fugenthemas der höchste Grad der Festigkeit erreicht ist.

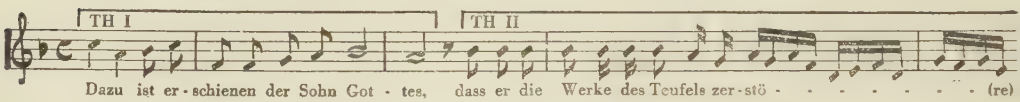
So tritt zum Beispiel im Eingangschor der Kantate No. 24 zu Beginn auf dem Wort «Alles nun» ein Motiv auf — ein typisches Umfassungssymbol — das in der Fuge selber nicht verwendet wird. Nach einmaliger vokaler Wiederholung beginnt eine Art melodischen und rhythmischen Schrumpfungsprozesses. Der charakteristische Quartsprung des ersten Taktes weicht Terzschritten, der melodische Bogen verkürzt sich (T. 5/6) und vom siebenten Takt an ist bereits die im wesentlichen aus ruhigen diatonischen Wellenlinien bestehende Melodik des ersten Fugenthemas erreicht, aus der nun organisch die Anfangsmotive zunächst des Gegenthemas (T. 11/14), darauf des Hauptthemas (T. 16/17) an die Oberfläche tauchen. Gegen den Schluß zu erfolgt noch einmal ein Untersinken des Melodischen in Allgemeinbewegungen, dem Eintritt des endgültigen Themas geht eine melodische (und polyphone) Entspannung unmittelbar voraus.

Wieder anders wirkt sich die Dynamik im Eingangschor der Kantate No. 40 aus. Hier ist gleich zu Anfang (Beispiel No. 72) eine ziemlich starke Annäherung an das Fugenthema I (Beispiel No. 73) erreicht:

No. 72 Kantate No. 40



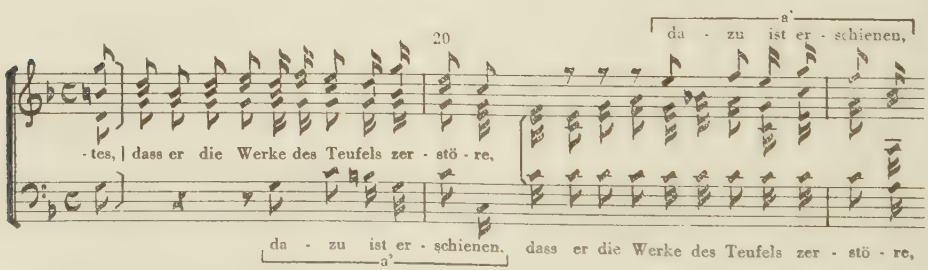
No. 73 Kantate No. 40



Deutlich heben sich die Bewegungskurve und gewisse melodische Wendungen des Fugenthemas bereits in der Vorausnahme ab. Es fehlt hingegen noch die Verschmelzung der beiden gesonderten Teile (*a* und *b*) zu einem Ganzen, was erst nach dem Einströmen polyphoner Energien geschieht (T. 23/24).

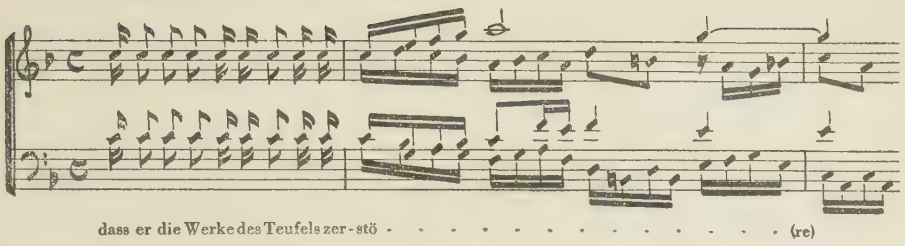
Das zweite Thema («Daß er die Werke des Teufels zerstöre») erscheint melodisch noch gefestigter als das erste: es nimmt das Fugenthema in seiner ganzen ersten Hälfte fast übereinstimmend voraus und zugleich festigt es sich, indem es durch alle Stimmen wandert (Tenor, Baß, Alt, Sopran):

No. 74 Kantate No. 40



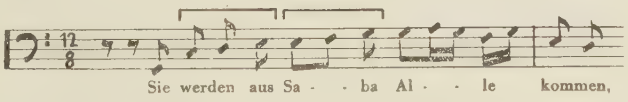
Aus der anfänglichen Verschleierung durch die begleitenden Stimmen ringt es sich bis zur letzten Verdeutlichung im Unisono durch, und zugleich erhält es mit dem Hinausschwingen ins Unendliche die letzte Annäherung an das eigentliche Fugenthema II:

No. 75 Kantate No. 40



Aus der Reihe der bisher besprochenen Beispiele läßt sich ein Gemeinsames ableiten. Die unmittelbar erste musikalische Einkleidung des späteren Fugentextes prägt sich nach zwei Richtungen aus: entweder ist das erste Thema ein Symbol, also ein typisches Gebilde, oder es lehnt sich aufs engste an den Wortausdruck an, das heißt es nähert sich dem Rezitativ. Beiden Formen der Themengestaltung aber liegt ein und dasselbe Prinzip zugrunde: die weitestmögliche Anäherung an den Text. Das bedeutet nichts anderes, als daß Bach zunächst diejenige Themenform gewählt hat, welche sich sozusagen aus der allerersten Wirkung des Wortes auf ihn ergab. Denn bei einem Worte wie «Alles» mußte ihm — ob nun bewußt oder unbewußt — dessen Symbol zuströmen, und ein weniger suggestiver Text hob sich ihm zu jener Ebene, die zwischen Sprache und Musik liegt. Erst durch den Einbruch reinmusikalischer oder individualisierender Elemente geschieht die Wandlung zum Thema, das heißt zum endgültigen musikalischen Träger eines begrifflichen Inhaltes. Deutlich tritt dies im Eingangschor der Kantate No. 65 in Erscheinung. Vor die Fuge ist ein motettisch angelegter Chorsatz gestellt mit folgendem Thema:

No. 76 Kantate No. 65



Es ist mit seinen diatonisch aufsteigenden Achteln ein typisches Gebilde, das hier wie in unzähligen andern Fällen das Kommen und Eilen symbolisiert. Ein Vergleich mit dem Fugenthema (Beispiel No. 77) ergibt, daß dieses Symbol keineswegs aufgegeben, aber durch eine individualisierende Tendenz aus der Schemenhaftigkeit der Typik zu einer plastischeren Gestalt gelangt ist:

No. 77 Kantate No. 65

Das Motiv des Aufsteigens in Sekunden durchkreuzt sich mit einer absteigenden Linie; diese beiden Gegentendenzen führen zu einer mächtigen Spannungssteigerung (Oktavsprung), aus welcher sich organisch die bewegten Wellenfiguren der zweiten Themenhälfte lösen. Motivisch ist in Beispiel No. 76 bereits alles vorweggenommen, aber der innendynamische Themenaufbau hat sich geändert, und zwar im Sinne einer Steigerung.

Nach zwei polaren Seiten kann sich die melodische Vorausnahme äußern: in völlig klarer *Antizipation eines plastischen Themenmotivs*, oder aber in der bloßen *Vorandeutung des Themencharakters*. Der erste Fall liegt in der Eingangsfuge der Kantate No. 45 vor, deren Anfangsmotiv mit seinem Hornrufcharakter (Beispiel No. 27, 1. Takt) in dreimaliger gesonderter Durchimitation mit jeweiliger homophoner Zusammenfassung die Fuge einleitet.[51])

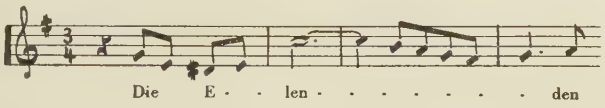
Als Beispiel der zweiten Möglichkeit, der Charakteridentität, mag der erste Chor der Kantate No. 69 dienen. Das Thema der Fuge (Beispiel No. 29) besteht aus Entwicklungsmotiven. Diese beherrschen bereits den vorausgehenden Chorsatz, aber dehnen sich dort über viel weitere Strecken aus. Es sind ruhig schwebende, kaum merklich steigende oder sinkende Wellenfiguren, denen gegenüber das Fugenthema zusammengerafft und in seiner viel konzentrierteren Bewegtheit plastischer erscheint, trotzdem es, für sich betrachtet, zu den unplastischen Themen gehört.

Es ist eigentümlich, wie in einigen Fällen die melodische Zielstrebigkeit auch auf Chöre übergreift, die mit der Fuge, welche sie einleiten, den *Text nicht gemeinsam* haben. Als hervorstechendstes Merk-

[51]) Ein Sonderfall, schon in seiner rein textlichen Anordnung, ist der Chor zu Beginn der Kantate No. 102. Die bei T. 45 einsetzende kleine Chorfuge auf die Worte «Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht, du plagest sie, aber sie bessern sich nicht» ist zwar textlich im vorausgehenden Chorsatz vorausgenommen, aber bildet dort nur eine kurze Episode. Der ganze Sprachsatz der Fuge ist durch simultane Zweitextigkeit auf zweieinhalb Takte zusammengedrängt, die innerhalb des viel breiter ausgeführten Sprachsatzes «Deine Augen sehen nach dem Glauben» stehen. Das Anfangsmotiv der Fuge ist völlig plastisch schon herausgebildet (Sopran, T. 37/38), es tritt aber sofort wieder in den Hintergrund.

mal des Fugenthemas aus Kantate No. 75 (Beispiel No. 8) war der Sextsprung zu Anfang hervorgehoben worden. Nun aber begegnet dieser gewiß nicht bloß zufällig beim Einsatz des Soprans (T. 12/13) als Überwölbung des in einem Quintsprung erreichten *h* des Alts:

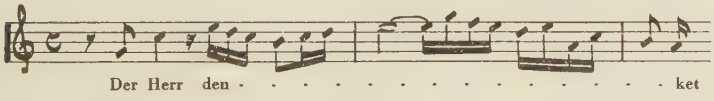
No. 78 Kantate No. 75



Auch rein rhythmisch besteht eine Übereinstimmung, indem beide Male der Sext vier Achtel vorausgehen, hier einen Ton umspielend, dort den Anfangston wiederholend. Dazu kommt noch in beiden Themen die gleiche Auslösung des Höhepunktes, welche in einer diatonisch absteigenden Linie erfolgt.[52]) Die bewegten Sechzehntelfiguren, in welche das Fugenthema übergeht, finden ihre Vorbereitung im Schlußteil dieses einleitenden Chorsatzes, wo nach anfänglicher Ruhe das Sechzehntelmotiv immer völliger die Herrschaft an sich reißt. Zur vollen Unendlichkeit dringt es aber erst in der Fuge durch. Auch hier ist diese also Steigerung und letzte Verdeutlichung zugleich des melodischen und des innendynamischen Gehalts der Vorausnahme.

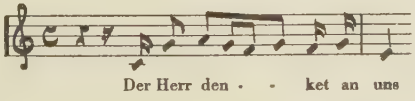
Einen sozusagen lückenlosen Verlauf der melodischen Zielstrebigkeit spiegelt die Fugeneinleitung des ersten Chors aus Kantate No. 196. Sie beginnt mit einem Thema, das einen weiten melismatischen Bogen beschreibt:

No. 79 Kantate No. 196



Eine sukzessive Vereinfachung führt über folgende Zwischenformen:

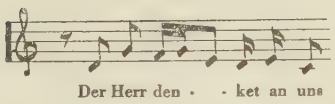
No. 80



---

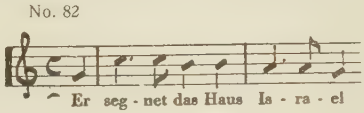
52) Daß der Sextsprung schon hier hervorgehoben sein will, geht schon daraus hervor, daß er vom instrumentalen Ritornell gleich zu Anfang und dann später immer wieder gebracht wird.

No. 81



Auf die Grundform der diesen Themen innewohnenden Bewegungsdynamik ist dann das nachfolgende Fugenthema zurückgeführt:

No. 82



Im letzten Beispiel tritt ein drittes Prinzip unmittelbarer, gewissermaßen unreflektierter Melodiebildung Bachs zutage. Die zwei ersten hatten sich durch die augenblickliche Wirkung des Wortes ergeben. hier aber dringt das Reinmusikalische durch. Das unreflektierte Reinmusikalische ist die Improvisation. Sie drängt immer ins Weite (Beispiel No. 79). Der ordnende Geist aber vereinfacht, bis alles Akzidentielle der Melodik verschwindet. Die letzte Vereinfachung ist aber immer das Typische (Beisp. No. 82).[53])

2. *Strukturelle Dynamik*

Neben dem thematischen Werdeprozeß spielt sich in den Chorsätzen, die der Fuge vorangehen, noch ein anderer Vorgang ab, der um so wichtiger ist, als er vom Textlichen völlig gelöst ist und das Wesen der Fuge selber berührt.

Eines der sinnfälligsten Kennzeichen der vorklassischen Musik ist das Fehlen von Kontrasten, insbesondere ihre Gegenüberstellung auf melodischem Gebiet. Die Tendenz, Kontrasten aus dem Wege zu gehen, schließt jedoch nicht notwendigerweise das Wirken eines dynamischen Prinzips in sich. So fußt die alte motettische Reihung von Sprachsätzen, deren Melodik untereinander starke Verwandtschaften aufweist, durchaus auf einer statischen Musikanschauung. Es ist kein Ziel gesteckt, worauf die stete Verwandlung der Melodik hinweisen

[53]) Aus einer Grundform zu mehr individualisierender Melodie gelangt das Fugenthema «daß sich meine Feinde nicht freuen über mich» (Eingangschor der Kant. No. 150): Das dreimal durchimitierte chromatische Thema des Chorbeginnes kehrt zwar im Fugenthema wieder; die chromatische Abstiegslinie ist hier jedoch zum Teil durch Umspielung verundeutlicht.

könnte. Die Verwandtschaft aller Themen unter sich ist nur die Folge einer im Typischen verwurzelten Melodik. Ein ganz neues musikalisches Erlebnis aber liegt dem Prinzip zugrunde, das die musikalische Substanz nicht als etwas Ruhendes, Seiendes wertet, sondern als ein Werdendes. Bei der Untersuchung der melodischen «Vorausnahme» stand dieser Gesichtspunkt im Vordergrund. Der Begriff «Vorausnahme» aber führt im Grunde genommen irre. Es handelte sich in den meisten Fällen um einen organischen Prozeß, um das Werden eines Themas aus dem Keim.

Nun vollzieht sich in struktureller Hinsicht ein Vorgang, der mit der melodischen Dynamik parallel läuft und sehr oft gleichzeitig mit ihr auftritt. Bach läßt nämlich selten eine rein homophone Struktur ohne Auflockerung in die Fuge eingehen. Die Entwicklung aus dem einen in das andere kann auf verschiedene Arten erfolgen, aber sie wird meist eine gewisse Reihenfolge beobachten. Ein Idealbeispiel, das alle Zwischenstufen zwischen Homophonie und Fugierung aufweist, würde ungefähr folgendermaßen aussehen: Der kompakte Satz bricht in Stimmgruppen auf. Zwei Oberstimmen zum Beispiel heben sich von zwei Unterstimmen ab. Noch ist das chorische Prinzip gewahrt, das heißt die Einzelgruppen bilden ein, wenn auch reduziertes, Chorganzes. Am deutlichsten prägt sich dies aus, wenn eine Übertragung des antiphonischen Prinzips auf den vierstimmigen Chorsatz vorliegt.

Ordnet sich die Stimmgruppierung so um, daß sich einem kompakten Ganzen von drei Stimmen eine Einzelstimme gegenüberstellt, so ist damit ein Schritt zur Stimmenverselbständigung getan. Das chorische Prinzip ist gebrochen, ein lineares Element eingeströmt. Dabei brauchen diese Stimmgruppen nicht unbedingt imitatorisch zueinander in Beziehung zu stehen. Tun sie es, so beweist dies ein weiteres Eindringen polyphoner Kräfte. Nun vereinzeln und verselbständigen sich auch die übrigen Stimmen allmählich, wobei jetzt die Imitation stärker hervortritt. Sie beschränkt sich fast immer zunächst auf die Anfangstöne der Themen. Der Satz nimmt also die Form an, welche dem Urbild der Fuge, der Motette,[54]) zugrunde lag. Dabei können die homophonen Tendenzen, die stimmballenden Kräfte noch immer stark hereinspielen. Vielfach strömen die einzelnen Stimmen erst gegen den Schluß zu ungehemmt dahin. Dann ist die Vertikalität gebrochen, die Bahn freigelegt für die kommende Fuge.

---

[54]) Vgl. oben S. 155 f.

Dieser Entwicklungsgang wird in Wirklichkeit niemals so lückenlos an einem Beispiel aufgezeigt werden können. Bei der folgenden Untersuchung einzelner Fälle wird es sich also darum handeln, die einzelnen Phasen des Einbruchs linearer Kräfte in den homophonen Satz klarzulegen.

Kantate No. 40 beginnt mit einer völlig homophonen Vertonung des ersten Sprachsatzes (Beispiel No. 72). Eine ganz kleine Auflockerung der Technik Note gegen Note zeigt sich darin, daß bei Takt 13 und 15 einige Stimmen die Syllabik verlassen. Nach der Wiederholung dieses Anfangsteils in der Dominante setzt der zweite Sprachsatz ein (Beispiel No. 74), wo die polyphonen Elemente bereits stärker zu wirken beginnen. Es kommt hier zu einer Durchimitation der ersten Hälfte des späteren Fugenthemas II. Der Satz ist aber bezeichnenderweise noch fast ganz akkordisch, die Hauptstimme jeweilen mit zwei andern Stimmen zu einer rhythmischen und textlich-syllabischen Einheit verschmolzen. Die vierte Stimme, die sich dieser Stimmgruppe gegenüberstellt und welche das variierte Thema I (*a'*) bringt, zerstört die Akkordik keineswegs, sondern sie wird gewissermaßen von deren Schwerkraft angezogen und mitgerissen. Ihre Vereinzelung ist sozusagen nur textlicher Art.[55]) Takt 23 setzt die vierstimmig-homophone Wiederaufnahme des Anfangsthemas ein, gefolgt von dem nun unison gebrachten Thema II. Wie nun aus dieser Einstimmigkeit scheinbar plötzlich die polyphonen Kräfte ausbrechen, die Stimmen in alle Richtungen auseinanderstieben, gehört zu den kühnsten Eingebungen in Bachs Chorschaffen.[56]) Das Unisono ist hier der Angelpunkt des strukturellen Geschehens, die Krisis dieses ganzen Chorteiles. Auf der einen Seite stellt es die schärfste Zuspitzung der homophonen Zusammenballung dar, anderseits aber ist es bereits von ungeheuren polyphonen Spannungen geladen, die zu seiner Sprengung führen. Diese Spannungen ergeben sich aus der allmählich aufgehäuften polyphonen Energie, die latent bis in scheinbar homophone Gebilde fortwirken kann. Von Takt 25 an ist der Durchbruch der Linearität besiegelt und die Struktur vorbereitet, die in der Fuge zur vollen Auswirkung gelangt.

---

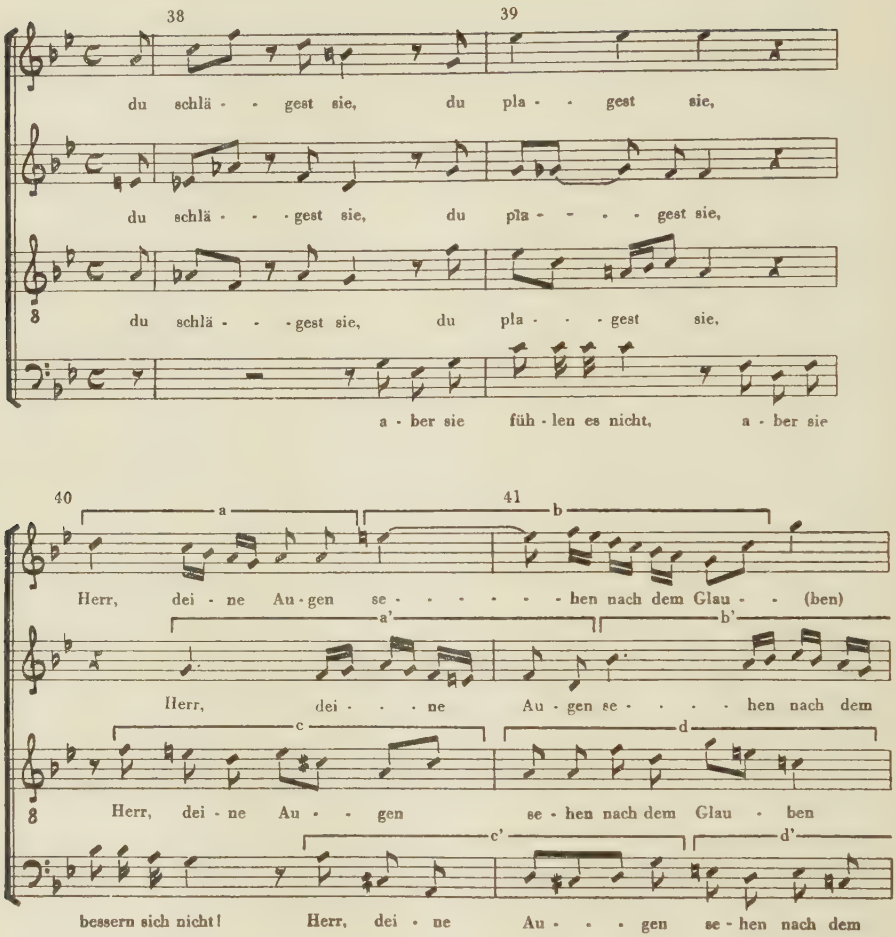
[55]) Vom formalen Standpunkt aus ist *a'* natürlich viel wichtiger zu nehmen. Das Fortwirken des ersten Themas über einen neuen Sprachabschnitt hinaus bis zu seiner Wiederkehr bildet ein Vereinheitlichungsmoment.

[56]) Siehe Beispiel No. 75. Das Symbolhafte dieser Stelle sprang schon dem in dieser Beziehung vorsichtigen Spitta in die Augen. Vgl. Spitta II, S. 213 f.

In Kantate No. 39 ist der Chor gleich zu Anfang schon in zwei Stimmgruppen auseinander gespalten, die sich eng imitieren (Beispiel No. 69). Das Prinzip der doppelchörigen Antiphonie spielt hier herein. Je zwei Stimmen stehen einander selbständig gegenüber, der Schluß bringt eine Zusammenfassung aller Stimmen. Dieses Sätzchen wird eine Stufe höher unter Stimmvertauschung sequenziert, worauf ein scheinbar homophoner gehaltener neuer Sprachsatz einsetzt. Tatsächlich aber stellt sich heraus, daß die Melodie im Alt liegt (Beispiel No. 70); sie wird gleich darauf im Tenor imitiert (T. 32/36). Damit ist die Entwicklung aus Stimmenballung zu Stimmenvereinzelung gekennzeichnet. Das lineare Element stößt in die akkordliche Struktur vor, die auch jetzt noch, oberflächlich betrachtet, herrscht. Bei T. 38 (Beispiel No. 71) erfolgt das Aufbrechen des polyphonen Stromes, auch hier, wie im letzten Beispiel, verbunden mit dem ersten Auftreten von Entwicklungsmotiven. Noch stehen die beiden Oberstimmen in rhythmischer Abhängigkeit voneinander, aber das wesentlichste Merkmal der linearen Dynamik, die Überkreuzung der Höhepunkte, ist hier voll ausgeprägt. Die stimmliche Verselbständigung steigert sich noch im folgenden, der Fuge unmittelbar vorausgehenden Neuansatz, der ein neues Motiv (den Quartsprung «und die» aus dem Fugenthema, siehe Beispiel No. 23) in sukzessivem Einsatz durch alle Stimmen imitiert. Damit ist die Verdeutlichung des Imitationsprinzips, das zunächst verschleiert auftrat, zur letzten Klarheit gelangt.

Der Fuge «Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht» zu Anfang der Kantate No. 102 geht ein Chorsatz voraus, welcher das Problem der Entwicklung aus homophoner Struktur zu fugiertem Satz in nicht gewöhnlicher Weise löst. In den Takten 34 und 35 herrscht noch offensichtlich das homophone Prinzip. Eine latente Stimmgruppenbildung ließe sich bei schärferem Zusehen allerdings im erstgenannten Takt beobachten. Diese Tendenz steigert sich nun Takt 36/37, indem die zwei Oberstimmen sich klar von den bewegteren Unterstimmen abheben. Dadurch, daß der Baß das Hauptmotiv in dreifacher Sequenz bringt, während die übrigen Stimmen nicht sequenzieren, drängt er bereits zu jener Selbständigkeit hin, die ihm nun von Takt 38 an zuteil wird. Hier ist das Stimmgruppenprinzip voll ausgebildet: den drei kompakten Oberstimmen steht in völliger thematischer und sogar textlicher Isolierung der Baß gegenüber:

No. 83 Kantate No. 102



Unmittelbar darauf (Takt 40) folgt die Wiederaufnahme des ersten Sprachsatzes. Die Vereinzelung aller vier Stimmen ist durch ihren sukzessiven Einsatz gekennzeichnet. Aber selbst hier schimmert das Stimmgruppenprinzip durch. Je zwei Stimmen imitieren sich, zwar nicht melodisch, wohl aber rhythmisch. Der Alt folgt ziemlich genau kanonisch der Rhythmik des Soprans, ebenso der Baß derjenigen des Tenors. Parallel mit diesem Aufbrechen des kompakten Satzes geht die gesteigerte Polyphonisierung der Melodik, die sich in der Spannung weiterer Bogen und im stärkeren Hervortreten von Entwicklungsmotiven äußert.

Aus diesen Beispielen kann also folgende Entwicklungslinie abgeleitet werden:

Homophonie
Zerfall in Stimmgruppen
Verselbständigung der Stimmen:
a) durch allgemeine lineare Stimmführung, meist unter Auftreten von Entwicklungsmotiven (melodische Auflösung).
b) mittels Durchimitation (strukturelle Auflösung).

Aber es wäre verfehlt, auch diese allgemeine Regel in alle Fugenvorstadien nun hineinkonstruieren zu wollen. Die Aufstellung eines solchen Schemas will nur als Klärung des Begriffes «strukturelle Dynamik» verstanden sein. In Wirklichkeit ist das dynamische Geschehen ein viel zu lebendiges, als daß es sich in endgültige Formeln bannen ließe.

Im folgenden sollen deshalb noch einige Beispiele untersucht werden, welche von dem bis jetzt verfolgten Entwicklungstypus abweichen.

aa) Vorherrschen des Stimmgruppenprinzips

Im Eingangsteile des Chors «Lobe den Herrn» aus der Kantate No. 69 antiphonieren zunächst auf lange Strecken je zwei Stimmen (wobei die Stimmen allerdings nicht gleichzeitig, sondern sukzessive und imitierend einsetzen); worauf eine längere homophone Zusammenfassung folgt. Gegen den Schluß zu lösen sich die Stimmen wieder zu größerem Eigenleben. Das leitende Prinzip ist hier wohl das Schaffen eines Tonraumes — daraufhin deuten schon die antiphonierenden Tendenzen, die immer raumbildende sind — eines Raumes, in welchen die Fuge sich einbettet.[57])

bb) Schärfung der Imitation

Es ist damit eine Steigerung der Imitation nicht in bezug auf die Zahl der imitierenden Stimmen, sondern innerhalb dieser Stimmen selber gemeint. So folgt zum Beispiel im Eingangschor der Kantate No. 105 nach zwei siebentaktigen durchimitierten Vokalsätzen ein elftaktiger Satz, der das imitierte Thema noch weiter durchführt. Im

[57]) Ein ähnliches Vorstadium findet sich auch im ersten Chor der Kantate No. 196, T. 1/11. An die zwei antiphonierenden Ansätze schließt sich eine durchimitierte Periode. Stimmgruppenprinzip und Imitationsdynamik vereinigen sich hier.

Chor «Nach dir Herr, verlanget mich» der Kantate No. 150 bedeutet der der Fuge unmittelbar vorangehende Sprachsatz «Laß mich nicht zu Schanden werden» (T. 25/31) gegenüber den vorherigen Sätzen eine Steigerung der Imitation.[58])

cc) Homophone Neuansätze der dynamischen Entwicklung

Im letztbesprochenen Beispiel läßt sich eine Erscheinung beobachten, die sich in den geradlinigen Verlauf der Dynamik zunächst nicht einfügen lassen will. Zwischen beide imitierte Sprachsätze schiebt sich eine viertaktige Stelle mit neuem Text ein (T. 20/23), deren Struktur deutlich unpolyphone Züge aufweist: eine monodische Oberstimme wird von den Unterstimmen akkordisch begleitet. Die Unterbrechung des linearen Satzes durch Akkordik bedeutet hier Neuansatz, aus welchem die strukturelle Steigerung im folgenden nur um so deutlicher herausspringt. Vollends spannungsgeladen sind dann die Schlußtakte vor der Fuge, wo die Homophonie als Zusammenfassung Höhepunkt der vorhergehenden dichten Imitation ist, dessen Auslösung in der Fuge verwirklicht wird.[59])

Ein Vorgang, der einige Ähnlichkeit mit dem vorhergehenden aufweist, liegt auch im Eingangschor der Kantate No. 104 vor. Nach acht Takten wesentlich homophoner Chorstruktur folgt die Aufbrechung in zwei Stimmgruppen mit abschließender vollstimmiger Zusammenfassung (T. 36). Vom nächsten Takt an beginnt ein neuntaktiger Satz, der als weitere Auflösung der Akkordik betrachtet werden kann, indem mit der anfänglich fortwirkenden Stimmgruppierung — Sopran und Alt gehen meist in Terzen und Sexten, auch die Unterstimmen bilden eine rhythmische Einheit — nun auch die Lockerung der Melodik zu Entwicklungsmotiven hinaus einsetzt. Bei Takt 47 aber erfolgt eine Wiederholung des Anfangs, auf zwei Takte konzentriert, denen sich die Stimmgruppenperiode anschließt, aus welcher nun diesmal nicht nur die melodische Auslösung herausspringt, sondern die strukturelle zugleich: die Fuge. Der Gesamtvorgang ist also der folgende:

---

[58]) Demgegenüber sind die drei durchimitierten Vorausnahmen in Kant. No. 45, 1. Chor, rein statisch nebeneinander gestellt.

[59]) Diese zunächst gesucht scheinende Behauptung wird durch den Verlauf der Instrumentalbegleitung erhärtet. Mit Takt 28 brechen die fließenden Sechzehntel abrupt ab, und zwar auf einem melodischen Höhepunkt; sie werden erst zu Beginn der Fuge wieder aufgenommen. In dieses mit größter Spannung gefüllte «Vacuum» hinein sind nun die ruhigen Akkorde des Chors gestellt.

a) Homophonie — Aufbruch in Stimmgruppen — Melodische Auflösung.

b) Homophonie (verkürzt) — Aufbruch in Stimmgruppen — Fuge (Melodische und strukturelle Auflösung).

Graphisch wäre der innere Ablauf in dieser Weise darzustellen:

Es ist dies ein dynamischer Vorgang, der bei Bach häufig anzutreffen ist.[60])

---

[60]) In Kantate No. 79 (Einleitungschor) läuft die Entwicklung so: Der erste Sprachsatz (*a*) beginnt mit einer Scheinimitation, die sofort in straffere Akkordik übergeht: die Oberstimme ist durchaus führend. Mit dem zweiten Satz (*b*) setzt nun die eigentliche Imitation ein. *a* und *b* werden wiederholt. Dann beginnt der dritte Sprachsatz (*c*), scheinbar zur stärksten Akkordik gesteigert, in Wirklichkeit aber ist es der Anfang der Fuge, deren Thema vom Baß gebracht wird. *c* ist also Steigerung zweier entgegengesetzter Tendenzen zugleich: der homophonen von *a* und der polyphonen von *b*.

Schlußwort

Die Betrachtungsweise, die in diesem Versuch Anwendung fand, bestand in den wesentlichen Punkten darin, daß alle Einheit als Auseinandersetzung polarer Kräfte gedeutet wurde.

In der *Melodik* ergab sich ein Widerstreit zwischen Elementen der *Verfestigung* und Tendenzen zur *Auflösung*; er äußerte sich nicht nur im Wechsel von *abgrenzbaren* Linien mit solchen, die ins «*Unendliche*» verströmen, sondern auch in der verschieden gefestigten Innenstruktur, wo die *Verdeutlichung* des Tonartlichen ihrer *Verschleierung*, die Anlehnung an das *Wort* dem freien Gestalten aus dem *absolut Musikalischen* gegenüberstanden. Während in der *Thematik* die Kräfte, welche zur Verfestigung drängen, die Oberhand gewinnen, stellt die *Fortspinnung* meist eine Auflösung der melodischen Substanz dar. Damit ist aber der Gestaltungsprozeß nur nach technisch faßbaren Erscheinungen hin beleuchtet; wesentlicher bleibt, daß hinter all dem Auseinandersetzungen letzter Werte gesucht werden müssen. Das Streben nach melodischer Konzentration und Selbstbehauptung entspringt einer Einstellung, die das *Individualitätsbewußtsein* zum treibenden Faktor des schöpferischen Vorganges erheben will, während der Auflösung, die eine Verleugnung persönlichen Ausdruckswillens darstellt, eine Anschauung zugrunde liegt, die ihren Mittelpunkt nicht in der Immanenz, sondern im *Transzendenten* sieht. Von hier aus eröffnet sich auch erst das nähere Verständnis für die Stellung, die sich für die Vokalfuge Bachs ergibt.

Die Kunstform der Fuge senkt ihre Wurzeln in die scholastisch-mystische Gedankenwelt des Mittelalters herab. Scholastisch kann man das Konstruktiv-Handwerkliche bezeichnen, das ihr anhaftet; mystisch ist der ganze Grundzug des polyphonen Stils, der im *Irrationalen* verankert ist. Nun aber sahen wir den entscheidenden Schritt, den Angelpunkt der Entwicklung zur Fuge hin in der Verdichtung melodischer Linien zum Thema, in der Konzentration in einem Haupt-

gedanken. Damit trat ein starkes *rational*-klärendes Element hinzu, dessen formale Auswirkung im Zusammenschluß der Themeneinsätze zu Gruppen zu suchen ist. Wenn man ganz allgemein die Fuge als die letzte und höchste *Auseinandersetzung* des *Irrationalen* mit der *Ratio* betrachtet, wobei der polyphone Stil Grundelement bleibt, so stellt die *vokale* Fuge im besonderen diesen Widerstreit in ein um vieles helleres Licht, als dies bei der instrumentalen Form der Fall ist. Der Wille zur Cäsurierung, zur Gruppierung ist hier viel intensiver und diese Klärungstendenz führt gelegentlich zu formalen Gebilden, die über die Epoche des polyphonen Stils hinausweisen. Aber gerade hier sahen wir, wie in überwiegendem Maße dieses klärende Element der Gruppenbildung einem irrationalen Formwillen untertan gemacht wurde, indem nicht das *statische* Prinzip der Symmetrie und meßbarer Abgewogenheit zur Herrschaft gelangt, sondern das *dynamische* der Entwicklungen aus Ansätzen zu Steigerungen. Auch hier bildet das Irrationale den Grund, auf dem sich die Kräfte messen. So stellen Melodik und Form eine Einheit dar; der gleiche Strom, der die *Melodik* durchpulst, bestimmt auch die *Form* im Großen.

Es wurde in der Einleitung darauf hingewiesen, daß diese Arbeit nicht im engern Sinne in der historischen Erhellung der Bachschen Chorfuge ihr Ziel suche. Ebenso wenig aber wurde auch die Frage untersucht, inwieweit sich in den betrachteten Werken eine Entwicklungslinie aufzeigen lasse. Eine Beleuchtung dieses Problems würde übrigens nur zur Bestätigung bereits längst feststehender Ergebnisse geführt haben. Der Weg Bachs hat *nicht* eine *zunehmende Klärung* zum Ziel. Frühere Werke, wie etwa die Chorfugen der Kantaten No. 71 oder 196 sind überschaubarer, rational eher erfaßbar als spätere, wie die großen Visionen der H-moll-Messe. Es ist eine Entwicklung von *außen* nach *innen*, die Bach durchmacht. Der Kern der reiferen Schöpfungen des Meisters ist nicht mehr durch die äußere *Klarheit* — die Forderung der Zeit, der Auf*klärungs*zeit! —, soweit überhaupt Bach dieser Forderung nachgeben wollte, sondern durch die innere *Verklärung* bestimmt. So kommt denn in seinem Leben stets mehr und mehr jenes Innerste zum Durchbruch, das wir als seinen Grundwillen fanden. Alles Zeitliche, Bedingte scheint er abzustreifen. Gibt es ein Werk, aus welchem das Unbedingte, Überzeitliche stärker heraus-

leuchtet, als aus seinem Schwanengesang, der «Kunst der Fuge»? Daß sie mehr ist als ein technisches Meisterstück, daß sie nicht nur das zeitlich Letzte, sondern vielleicht das Letzte überhaupt ist, das Bach zu sagen hatte, das beginnen wir heute zu ahnen. Das scheinbar völlige Aufgehen im Rein-Konstruktiven, das früher als Selbstzweck mißverstanden wurde, gewinnt hier noch einmal jene Bedeutung, die es im Mittelalter inne hatte: es wird Symbol, Ausdruck für die restlose Hingabe des einzelnen an das Überzeitliche, an Gott.

Register

nach behandelten Werken geordnet

Zeichenerklärung: A = Anmerkung; B = Beispiel; GF = Gesamtform (bezieht sich auf den die Fuge umschließenden Chor)

H-moll-Messe

No. 1 „Kyrie" I: **23** (A 11), **26** (A 17 f), **28** (B 17), **30, 31, 37** f. (B 31), **45, 54, 56** (A 13), **72, 75** f., **81** (A 61), **86** (A 67), **136** (A 7), **142** f. (B 67), **145, 147** f., **153. GF: 195.**

„ 3 „Kyrie" II: **25** (B 14 a), **40** (A 41), **44** (A 48), **71** (A 40), **76** (A 49), **109** ff. (B 58, 59, 60), **142, 167, 185.**

„ 4 „Gloria" T. 120/176, „Et in terra pax": **18** (A 3), **25** (A 16 b), **44** (A 48), **76** (A 48), **80** (A 59). **GF: 195** (A 38).

„ 6 „Gratias agimus" (siehe Kant. No. 29, 1. Chor).

„ 8 „Qui tollis" (siehe Kant. No. 46, Fuge „Schauet doch"): **68** (A 37), **74** (A 43).

„ 11 „Cum sancto spiritu" T. 37/64 und T. 80/111: **24** (A 14), **25** (A 16 d), **41** (A 43), **57** (A 18), **66** (A 33), **87** (A 69). **GF: 194** f.

„ 12 „Credo in unum Deum": **37** (A 36), **40** (A 40), **57** (A 18), **68** (A 35), **71** (A 40), **78, 151, 182** f.

„ 13 „Patrem omnipotentem": **25** (A 16 b), **30** (A 23), **59** (A 22, B 43), **65** (A 32), **73** (A 42), **75.**

„ 19 „Confiteor" T. 1/123: **26** (A 17), **81** (A 61), **103** (A 15), **183.**

„ 20 „Sanctus" T. 48/168, „Pleni sunt coeli": **27** (A 18 g), **41** (B 33), **49, 57** (A 18), **65** (B 50), **81** (A 60).

Messe No. 2, A-dur

„Christe eleison": **47** (B 40), **55.**
„Kyrie" II: **55** (A 12), **74** (A 44), **179** (A 20).

Magnificat D-dur

No. 10 „Sicut locutus est“: **180** (A 20).

Matthäus-Passion

No. 33 T. 65/103, „Sind Blitze, sind Donner“: **24** (B 12), **39, 44** (A 48), **50** (A 68), **67, 138.**

„ 59 T. 20/76, „Sein Blut komme über uns“: **56** (A 16), **62, 70** (A 39), **77** (A 50).

Johannes-Passion

No. 17 „Bist du nicht seiner Jünger einer“: **39, 44** (A 48), **169.**

„ 23 (und No. 25) „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“: **45** (A 49), **62, 78** (A 53), **86** (A 69), **122, 181.**

„ 34 (und No. 50) „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig“: **25** (A 15), **42** (A 45), **54, 62** f., **77** (A 50), **168** f.

„ 36 (und No. 44) „Kreuzige“: **114** f. (B 62, 63), **168.**

„ 38 „Wir haben ein Gesetz“: **40** f., **46** (B 39), **168.**

„ 54 „Lasset uns den nicht zerteilen“: **45, 48** (A 59), **50** (A 67), **76, 97.**

Motetten

No. 1 „Singet dem Herrn ein neues Lied“
Fuge T. 75/151, „Die Kinder Zion“: **24** (A 14), **32** (B 24), **34, 65** f. (B 51), **74** (A 44).
Schlußfuge „Alles, was Odem hat“: **18** (A 1), **18** (A 4), **27** (A 18 h), **33** (B 26), **41** (A 42), **80** (A 58), **132, 148.**

No. 2 „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“
Fuge T. 124/146, „Sondern der Geist selbst vertritt uns“: **32** (A 26), **49** (A 66), **69** (A 38), **148** (A 16).
Fuge T. 147/245, „Der aber die Herzen forschet“: **25** (A 16 c), **44** (A 48), **103** (A 16), **104, 146, 183** (A 23).

No. 3 „Jesu, meine Freude“
Fuge „Ihr aber seid nicht fleischlich“: **36** (A 35), **54** (A 7), **121** (A 39), **171.**

No. 6 „Lobet den Herrn, alle Heiden“
Fuge T. 1/58: **24** (B 11), **49** (A 64), **55, 61** (B 46), **63** (A 28), **104, 148.**
Schlußfuge „Alleluja“: **57** (B 41), **113** (A 26).

Kantaten

(Wo nichts weiter bemerkt wird, ist der Text der ersten Fuge stets identisch mit dem Titel der Kantate)

No. 6 „Bleib bei uns, denn es will Abend werden"
1. Chor T. 80/113: **118, 166. GF: 193** (A 37).

„ 16 „Herr Gott, dich loben wir"
2. Chor T. 1/20 und T. 47/70, „Laßt uns jauchzen": **75** (A 46), **77** (A 51), **86** (A 69), **92** (A 3). **GF: 199** (A 49).

„ 17 „Wer Dank opfert, der preiset mich"
1. Chor: **21** (B 5), **27, 37, 41** (B 34), **56** (A 13), **87** (A 69), **91 f., 142, 184 f.**

„ 19 „Es erhub sich ein Streit"
1. Chor T. 1/42: **22** (A b), **55** (A 9), **74** (A 43), **82** (A 62), **169.**

„ 21 „Ich hatte viel Bekümmernis"
1. Chor T. 1/37: **56 f., 69 f.** (B 53), **78.**
2. Chor T. 43/75, „Daß er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist": **18** (A 3), **53** (A 3), **63** (A 28), **76** (A 49), **79, 85, 100 ff.** (B 57), **180 f.**
Schlußchor T. 12/68, „Lob und Ehre": **21** (A 6), **24** (A 14), **35** (B 28), **46** (A 51), **49** (A 65 a), **55** (A 9), **73** (A 42), **76** (A 48), **76** (A 49), **80** (A 57), **82, 133** (A 3), **146, 147, 180.**

„ 22 „Jesus nahm zu sich die Zwölfe"
1. Chor „Sie aber vernahmen der Keines": **55** (A 10), **67** (B 52), **93** (A 4), **149, 150, 151, 169** (A 11).

„ 24 „Ein ungefärbt Gemüte"
1. Chor T. 37/103, „Alles nun, das ihr wollet": **47** (A 55), **107, 171 ff.** (B 68 a). **GF: 201.**

„ 25 „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe"
1. Chor: **46** (A 52), **64** (A 29), **88** (A 70), **103** (A 16), **183 f.**

„ 29 „Wir danken dir, Gott"
1. Chor: **17, 21** (A 7), **25** (A 16 a), **78 f., 104 f., 121** (A 38), **168.**

„ 31 „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret"
1. Chor: **25, 36** (A 32), **74** (A 44).

„ 39 „Brich dem Hungrigen dein Brot"
1. Chor T. 45/70: **30 f.** (B 23), **33** (A 27), **38, 49** (A 63), **58, 82** (A 64), **136** (A 7), **141** (B 66). **GF: 200 f.** (B 69, 70, 71), **209.**
1. Chor T. 106/218, „Alsdann wird dein Licht": **19** (B 1), **22** (A 9), **28** (A 20), **29** (A 22), **32, 34, 36, 48, 76** (A 47), **86** (A 68), **132 f., 142** (A 11).

No. 40 „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“
1. Chor T. 29/63: **45** (A 49), **56** (A 14), **64, 77, 108, 141** (A 10), **183** (A 23). **GF: 201** ff. (B 72, 73, 74, 75), **208.**

„ 43 „Gott fähret auf mit Jauchzen“
1. Chor: **21** (B 6), **26** (A 17), **35** (A 31), **44** (A 48), **48** (A 58), **50** (A 69), **55** (A 9), **60** f. (B 45), **86** (A 68), **93** (A 4).

„ 45 „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist“
1. Chor T. 54/101 und T. 186/198: **28** (A 21), **34** (B 27), **40** (B 32), **44** (A 48), **48** (A 56), **55** (A 11), **58** (A 20), **86** (A 69). **GF: 190** f., **204, 212** (A 58).

„ 46 „Schauet doch und sehet“
1. Chor T. 17/67: **24** (B 10), **46, 49** (A 60), **53** (A 5), **56, 68, 74** (A 43), **77** (A 51), **88** (A 70), **115** (A 28), **145, 181.**
1. Chor T. 67/142, „Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht“: **37** (B 30), **43** (B 37), **49** (A 61), **62** (A 26), **66** (A 34), **81** (A 61), **82** f., **92** (A 3).

„ 47 „Wer sich selbst erhöhet“
1. Chor T. 45/185: **25** (A 16 a), **37** (A 37), **42** f. (B 36), **48, 56** (A 13), **87** (A 69), **93** (A 4), **132, 135** f. (B 65). **GF: 194** (A 37).

„ 48 „Ich elender Mensch“
1. Chor: **49** (A 62), **56** (A 16), **68** f., **184** (A 25).

„ 50 „Nun ist das Heil und die Kraft“:
25 (A 16 d), **28** (B 16), **35, 41** (A 43), **46, 49** (A 65 b), **55** (A 9), **60** (B 44), **82, 97** f., **146** f., **150, 186** ff.

„ 61 „Nun komm, der Heiden Heiland“
1. Chor T. 33/86, „Deß sich wundert alle Welt“: **68, 146, 149** f., **173** f.

„ 63 „Christen, ätzet diesen Tag“
Schlußchor T. 13/33, „Höchster, schau in Gnaden an“: **25** (A 16 e), **42** (A 46), 107.

„ 64 „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget“
1. Chor: **25** (B 13), **35** (A 31), **55** (A 10), **71** (A 40), **93** (A 4), **134** f., **167.**

„ 65 „Sie werden aus Saba alle kommen“
1. Chor T. 19/51: **30** (A 24), **36** (A 33), **66** (A 33), **96** f., **98** (A 11), **180** (A 20). **GF: 193** (A 37), **203** f. (B 76, 77).

„ 67 „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“
1. Chor: **107. GF: 196.**

„ 68 „Also hat Gott die Welt geliebt“
Schlußchor „Wer an ihn glaubet: **18** (A 1), **18** (A 4), **24** (A 13), **27** (A 18 h), **34** (A 29), **36** (A 33), **46** (A 52), **62** (A 26), **65** (A 32), **66** (A 34), **88** (A 70), **93** f., **122, 135, 173.**

No. 69 „Lobe den Herrn, meine Seele“
1. Chor T. 46/129: **27** (A 18 g), **36** (B 29), **44, 49** (A 65 c), **65** (A 31), **103** f., **132, 153, 183** (A 23). **GF: 204, 211.**

„ 71 „Gott ist mein König“
2. Chor „Dein Alter sei wie deine Jugend“: **80** (A 57), **84** f., **150** (A 17), **174** (A 16), **215.**
Schlußchor T. 40/88, „Muß täglich von Neuem dich, Joseph, erfreuen“: **61** (A 25).

„ 75 „Die Elenden sollen essen“
1. Chor T. 68/104, „Euer Herz soll ewiglich leben“: **22** f. (B 8), **34, 56** (A 14), **64, 77** (A 51), **134** (A 4), **177** (A 17), **178** (A 18). **GF: 205** (B 78).

„ 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“
1. Chor T. 67/137, „Es ist keine Sprache noch Rede“: **19** (A 5), **23** (A 11), **45** (A 49), **111** f. (B 61), **148, 167.**

„ 79 „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“
1. Chor T. 82/117 „Er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen“: **20** (B 3), **23** (A 11), **29, 76** (A 50), **166** (A 7). **GF: 193** (A 37), **213** (A 60).

„ 80 „Ein' feste Burg ist unser Gott“
1. Chor: **56** (A 13), **63** (A 27), **64** (B 48).

„ 102 „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“
1. Chor T. 45/63, „Du schlägest sie“: **32** f. (B 25), **56** (A 15).
1. Chor T. 71/99 „Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels“: **29** (B 20), **32** (A 26), **36** (A 35), **46** (A 53), **74** (A 43), **87, 137** (A 9). **GF: 192** (A 33), **193** (A 37), **204** (A 51), **209** f. (B 83).

„ 103 „Ihr werdet weinen und heulen“
1. Chor T. 27/101 und T. 109/155: **23** (A 11), **27** f. (B 15), **35** (A 31), **43** (B 38), **49** (A 65 b), **86** (A 69), **106, 121** (A 39), **133** f. (B 64), **148** (A 16).

„ 104 „Du Hirte Israel, höre“
1. Chor T. 52/114, „Der du Joseph hütest wie der Schafe“: **56** (A 13), **66. GF: 212.**

„ 105 „Herr, gehe nicht ins Gericht“
1. Chor T. 47/128, „Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht“: 25 (A 15), **28** f. (B 18), **36, 40** (A 41), **41, 56** (A 14), **78, 80** (A 57), **82, 99** f. (B 56), **116** (A 31), **136** (A 6), **143** f. (B 68), **181** (A 21). **GF: 196** (A 42), **211.**

„ 106 „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“
1. Chor T. 7/36, „In ihm leben, weben und sind wir“: **180** (A 20).
Schlußchor T. 19/51, „Durch Jesum Christum, Amen“: **49** (A 65 a), **107.**

„ 108 „Es ist euch gut, daß ich hingehe“
1. Chor „Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird“: **23** (A 11), **30** (B 21), **32, 59** (A 22). **GF: 191.**

No. 119 „Preise, Jerusalem, den Herrn“
2. Chor (No. 6) T. 28/47 „Der Herr hat Gut's an uns getan“: **63** (A 28), **74** f., **79, 93** (A 4), **169** (A 11). **GF: 189** f.

„ 131 „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“
1. Chor T. 68/95, „Laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens“: **49** (A 66), **73** (A 42), **148** (A 16). **GF: 200.**
2. Chor T. 6/42, „Meine Seele harret“: **55** (A 12), **77** (A 52), **138, 153** (A 21), **167.**
Schlußchor T. 27/72, „Und er wird Israel erlösen“: **49** (A 65 d), **116** f. **GF: 196** ff., **196** (A 42).

„ 134 „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“
Schlußchor T. 148/174, T. 208/230, T. 250/280, „Er tröstet und stellet als Sieger sich dar“: **66** (A 34).

„ 136 „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“
1. Chor: **55** (A 10), **76** (A 50), **78** (A 55). **GF: 199** f.

„ 142 „Uns ist ein Kind geboren“
1. Chor: **113** (A 26), **117, 185** (A 26).

„ 144 „Nimm, was dein ist, und gehe hin“
1. Chor: **18** (A 4), **25** (A 15), **42** (B 35), **77, 112** f., **137** f., **139, 142, 167.**

„ 145 „So du mit deinem Munde bekennest Jesum“
2. Chor T. 40/90, „So wirst du selig“: **31** (A 25), **41** (A 44), **49** (A 65 b), **53** (A 2), **58** (A 20). **GF: 196** ff.

„ 147 „Herz und Mund und Tat und Leben“
1. Chor T. 9/17 und T. 42/49: **36** (A 32), **58** (A 19), **87** (A 69), **142** (A 11).

„ 148 „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“
1. Chor: **34** (A 30), **105** f., **117, 142** (A 11). **GF: 199.**

„ 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“
1. Chor T. 33/53, „Daß sich meine Feinde nicht freuen über mich“: **49** (A 65 a), **54, 56** (A 17), **68, 138. GF: 196** (A 42), **206** (A 53), **212.**
4. Chor T. 22/44, „Denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen“: **88, 150.**

„ 171 „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“
1. Chor: **25** (A 16 b), **30** (B 22), **31** (A 25), **36** (A 33), **41, 44, 59** (B 42), **73** (A 42), **180** (A 20).

„ 176 „Es ist ein trotzig und verzagt Ding“
1. Chor: **18** (A 4), **24** (B 9), 33 (A 27), **34, 36** (A 33), **38** (A 38), **40** (A 41), **48** (A 59), **55** (A 9), **63, 76** (A 48), **82, 142, 148** f.

No. 179 „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“
1. Chor: **18** (A 4), **20** (B 4), **25** (A 16c), **27** (A 19), **36, 56** (A 16), **95** f. (B 55).

„ 182 „Himmelskönig, sei willkommen“
1. Chor: **27** (A 18g), **64** (A 29).

„ 187 „Es wartet alles auf dich“
1. Chor T. 28/49: **53** (A 6), **61** f. (B 47), **108** f.
1. Chor T. 66/111, „Wenn du ihnen gibest“: **22** (B 7), **34, 64** (A 30), **76** (A 48), **82** (A 63), **88** (A 70), **178** f. **GF: 192** (A 33), **193** (A 37).

„ 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied“
1. Chor T. 87/120, „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“: **18** (A 4), **20** (B 2), **49** (A 65c), **55** (A 9), **60** (A 24), **94** f. (B 54), **179. GF: 192** ff.

„ 195 „Dem Gerechten muß das Licht“
1. Chor T. 13/52: **29** (B 19), **62, 74** (A 44).
1. Chor T. 52/120, „Ihr Gerechten, freuet euch des Herrn“: **66** (A 34), **92** f., **151, 152. GF: 196.**

„ 196 „Der Herr denket an uns“
1. Chor T. 12/39, „Er segnet das Haus Israel“: **25** (A 15), **79, 87** (A 69), **92** (A 3), **151, 178** (A 18). **GF: 193** (A 37), **205** f. (B 79, 80, 81, 82), **211** (A 57), **215.**
Schlußchor T. 17/59, „Amen“: **49** (A 65a), **174** ff., **180.**

„ 197 „Gott ist unsre Zuversicht“
1. Chor: **45** (A 49), **56** (A 15), **64** (B 49).

Lebenslauf

Ich, Eugen Thiele, Bürger der Stadt Zürich, bin am 20. Juni 1905 in Basel geboren. Schulen besuchte ich in Bern und in Zürich, wo ich am Freien Gymnasium im Herbst 1924 die Maturitätsprüfung bestand. Nach zwei Semestern an der theologischen Fakultät der Zürcher Hochschule siedelte ich zum Studium der Altertumswissenschaften über, das ich jedoch schon nach einem Jahr infolge Krankheit unterbrechen mußte. Nach einem kurzen Aufenthalt an der Sorbonne in Paris setzte ich 1927 meine Studien an der Universität Lausanne fort, wo ich mich hauptsächlich mit Romanistik, Geschichte und Latein befaßte und das Certificat d'études françaises erwarb. 1930 erfolgte von neuem ein Unterbruch meines Studiums und ein weiterer Aufenthalt im Ausland (England). Seit Herbst 1932 an der Universität Bern immatrikuliert, bestand ich am 3. Juni 1936 die Doktorprüfung in Musikwissenschaft (Prof. Dr. E. Kurth), Kunstgeschichte (Prof. Dr. H. Hahnloser) und Deutscher Literatur (Prof. Dr. F. Strich).